MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

X. JAHR

1 9 3 1



DER MELOSVERLAG / MAINZ

Inhaltsverzeichnis zum 10. Jahrgang (1931)

(nach Autoren geordnet)

Heft 1
10. Jahr

Januar 1931

Musikverbrauch

Rundfunkprogramm und Rundfunkhörer

Hans von Benda

Die Konzertprogramme sind, solange es öffentliche Konzerte gibt, in ihrer Gestaltung nur zum Teil von dem Willen der Ausführenden abhängig, im wesentlichen werden sie bestimmt von der Einstellung und der Geschmacksrichtung der Konzertbesucher – und je repräsentativer eine Konzertvereinigung ist, je stärker sie daher auch in ihren künstlerischen Wirkungen und in ihrer nationalen und internationalen Bedeutung sein kann, desto weniger kann sie die Rücksicht auf die zahlenden Besucher, den gewissen heute in allen großen Städten fast gleichen Typ einer reicheren Gesellschaftsschicht fallen lassen. Es gab bisher so gut wie keine öffentlichen musikalischen Veranstaltungen, deren Leistungen – nicht in der Ausführung, sondern in der Gestaltung des Repertoires und der Programme – von den wirtschaftlichen Verhältnissen unabhängig sind, von den Kasseneinnahmen, deren Plus und Minus der Besucher bestimmt. Das konzertbesuchende Publikum will für sein Geld, und das ist durchaus zu verstehen, seine Freude, seinen Genuß, seine Entspannung, oder wie man es nennen will, haben, aber nicht gezwungen und immer wieder vor neue Probleme gestellt werden. Die Abonnenten der Sinfoniekonzerte der früheren königlichen Kapelle wußten genau, daß Jahr für Jahr die neun Sinfonien von Beethoven gespielt wurden, die Abonnenten der Opernhäuser wissen, daß sie im allgemeinen mit dem üblichen Repertoire des Spielplans rechnen können. Die Besucher der großen philharmonischen Konzerte erwarten ein Programm, in dem Beethoven, Brahms, höchstens noch Strauß den Mittelpunkt bilden.

Wenn an anderer Stelle, gestützt auf gesicherte Einnahmen einer besonderen Besucherorganisation (Volksbühne, Kroll), versucht wird, aus der allgemeinen Konzert- und Opernkrisis durch fortschrittliche Pläne einen Ausweg und neue Formen zu finden, so stellt sich bald diese zahlende Organisation derartigen Absichten hemmend gegenüber; denn auch ihre Mitglieder ziehen vorwiegend das Altbekannte und Gewohnheitsmäßige vor. So ist der Konflikt, der für die öffentliche Kunstpflege Verantwortlichen, der Konflikt zwischen dem Wollen und Vermögen, zweifellos eine der Wurzeln der Krisis, die im öffentlichen Musikleben seit Jahren in Erscheinung getreten ist. Form und Inhalt des öffentlichen Musiklebens, das jahrzehntelang seinen hohen kulturellen Zweck erfüllt hat, sind im Laufe der Jahre zur Tradition geworden, sie erfüllen sich nicht mehr mit den Erscheinungen der Zeit und die Pflege der großen Tradition selbst macht sie nicht mehr lebensfähig.

Publikum und Geld: Die Grundpfeiler der Organisation

Mitten in alle diese sichtbar zersetzenden Zeichen der alten kulturellen Einrichtungen, der Oper und der öffentlichen Konzerte etc. platzte – man muß es schon so nennen – der Rundfunk hinein. Er entwickelte sich nicht langsam, wie so oft neue technische Errungenschaften, die, dem Publikum oft gar nicht sehr bemerkbar, allmählich das Alte verdrängen. Der Rundfunk kam und war da und mit ihm ungeahnte Möglichkeiten, die in ihrem Ausmaß auch heute, trotzdem er allgemein beherrschend ist, noch nicht zu übersehen sind.

Ganz im Anfang, in den ersten Monaten, war es nur ein kleiner Teil, der sich für diese neue Erfindung interessierte: technisch eingestellte, für Sensation empfängliche Leute, ihnen war es zunächst auch gleich, was der Rundfunk tat. Es war im Anfang das Wunder als solches, das wirkte.

Dann kam durch die Herabsetzung der Gebühren auf 2 Mark monatlich die außergewöhnlich steigende Zahl der Hörer, die sich nunmehr aus allen Kreisen der Bevölkerung, aus Kreisen des Geistes-, des Kunst- und Gesellschafts-Lebens, aus den ganz Naiven und Primitiven, den Bildungsbedürftigen und Bildungsunlustigen, aus der wirtschaftlich und geistig gehobenen Gesellschaftsschicht und dem Proletariat zusammensetzte. Man kann sich wohl keine andere Gemeinschaft vorstellen. die aus derart heterogenen Gruppen zusammengeworfen ist, als die der Rundfunkhörer. Sie alle standen nun erwartend dem neuen, kaum monatealten Rundfunk gegenüber, jeder einzelne mit seiner besonderen, dem anderen entgegengesetzten Auffassung, sozialen und geistigen Voraussetzung, und jeder von diesen Ungezählten trug seine zwei Mark dazu bei, an der Gesamtheit des sich nun entwickelnden Rundfunks teilzunehmen.

So entstand allmählich eine Organisation, die in der Geschichte der öffentlichen Musikpflege einzigartig ist. Durch den Zusammenschluß von Hunderttausenden von Hörern wurde die Gesellschaft finanziell gesichert. Es stehen, wie bisher noch niemals, wesentliche Mittel für die künstlerische Arbeit zur Verfügung. Über Nacht war vorhanden, was jeder Konzertunternehmer, jeder konzertierende Künstler, jeder Dirigent, kurzum jeder, der sich in der öffentlichen Musikpflege betätigte, nur in vagen Phantasien erträumen konnte: Publikum und Geld.

Aber das Einzigartige und Wesentliche war die Programmbildung, die, wohl in ihrer Allgemeinheit von der fast unübersehbaren Masse des Publikums irgendwie abhängig, der einzelnen Darbietung, der besonderen Veranstaltung auf diesem oder jenem Gebiet absolut die Möglichkeit freier Entfaltung lassen konnte, unabhängig von der Einstellung, dem Geschmack, der Laune und Stimmung der „akustischen" Besucher, und unabhängig von irgendwelchen finanziellen Ergebnissen. Es war ein Zustand geschaffen, der die Programmleiter der neuen Rundfunkgesellschaften bis zu einem gewissen Grade zu souveränen Gestaltern der Programme machen konnte. Selbstverständlich hat sich der Rundfunk unter derartigen Voraussetzungen zur ersten und obersten Aufgabe gemacht, die ideellen und materiellen Werte unserer Kultur den Hörern zu vermitteln, eine Brücke zwischen der Hörerschaft und den akustisch darstellbaren Kulturgütern der Nation und der Welt zu schlagen.

Es ergaben sich aber sehr bald außergewöhnliche Schwierigkeiten, denn die Hörerschaft, die sich eben aus den verschiedenartigen Kreisen zusammensetzte, witterte und spürte sehr bald den kulturellen Willen des neuen Rundfunks. Sie fühlte sehr schnell die Kluft, die sich zwischen dem neuen Unternehmen und ihr, dem zur Zahlung verpflichteten

und daher auch empfangsberechtigten Hörer entwickeln konnte. Diese Kultur und ihre Ausdrucksformen, die sich der Rundfunk nun auch zu eigen gemacht hatte, war dem größten Teil der Hörerschaft fremd und widerstrebte ihrem Fassungsvermögen. Sie war bis dahin fast ausschließlich Besitz einer gewissen Schicht der geistig und sozial gehobenen Gesellschaft. Den neuen Kreisen aber, die durch den Rundfunk plötzlich mit ihr in Verbindung kamen, war alles neu, ungewohnt und entsprechend auch enttäuschend. Daher entstand sehr bald aus diesen Kreisen der unwissenden Hörer eine starke Opposition und für den Rundfunk der Konflikt zwischen dem Kultur- und Geschäftsgewissen, zwischen dem quantitativen und qualitativen Erfolg. Je stärker sich die Rundfunkleitung der Kulturseite zuwandte, desto mehr mußte sie sich dem großen Kreis der Hörer entfremden; paßte sie sich aber all zu sehr den primitiven Bedürfnissen der Hörer an, hätte sie die Rolle als Kulturträger aufgeben müssen. – Zweifellos war die Opposition der großen Masse der Hörerschaft gegen die allzu starke Betonung des geistig gehobenen Programms begreiflich, die akustische Photographie des geistigen kulturellen Lebens durfte nicht allein Sinn und Zweck des Rundfunks sein. Die Hörer, die aus Unvermögen, die anderen Abertausende, die Müden, die von der Tagesarbeit Erschöpften, sie alle mußten die leichte, oberflächliche Unterhaltung der ernsten geistigen vorziehen und auch beanspruchen. Hier wurde es Pflicht der Rundfunkleiter, sich nicht nach den Gesetzen der kulturellen Aufgaben zu richten, sondern sich in einem gewissen Umfang auch nach dem Geschmack dieser Hörer zu orientieren. Diese Orientierung war schwer und mußte zunächst natürlich bei Versuchen bleiben, denn es fehlte ja durchaus die direkte Beziehung zu der Hörerschaft. Sie wurde zwar im Anfang des Rundfunks durch einen sehr erheblichen brieflichen Verkehr mit der Hörerschaft, einer schon immerhin beachtenswerten Anzahl von Zuschriften irgendwie gefunden und zwar mehr im negativen Sinne. Man erfuhr wohl, was die Hörer wollten, aber kaum das, was der Rundfunk sollte.

Aber im allgemeinen wurde der praktische Wert dieser Zuschriften weit überschätzt. Einen zuverlässigen Maßstab konnten diese Briefe auch bei erheblich größerer Anzahl nicht bilden. Ein bedauerlicher Zustand! Denn die Form der Zuschriften war ja eigentlich der einzige Weg einer direkten Beziehung und Verständigung mit dem Publikum. Aber der Briefverkehr hat sich niemals so entwickelt, daß er zu entscheidender Bedeutung gelangen konnte. Nur ein bestimmter Teil von Leuten schrieb. Der Gebildete fiel so gut wie ganz aus und der kleine Mann kam mit seinen Sonderwünschen, die nur in den seltensten Fällen Wert hatten. Viele Briefe, besonders wenn es sich um die Bewertung von Solisten, Ensembles und neuen Werken handelte, waren und sind bestellte Arbeit. Immerhin kann der eine oder andere Brief interessant und typisch, sehr oft auch aufschlußreich und anregend sein. Eine große Menge von Zuschriften nach einer besonderen Aufführung oder neuen programmatischen Einführung wird immer ein wesentlicher Fingerzeig sein. Es ist natürlich nicht ohne Sinn, wenn z. B. in einer Zeit, in der wenig Zuschriften vom Publikum eintrafen, plötzlich nach einem Tanzabend, an dem schlecht und recht Rundtänze für die ältere Jugend gespielt wurden, annähernd 300 zustimmende, fast jubelnde Zuschriften einlaufen. Gemessen an der Gesamtheit nur wenig, dennoch immerhin eine spontane Kundgebung von Bedeutung, ein Zeichen dafür, was wahrscheinlich große Kreise vom Rundfunk erwarten. Aber nach sieben Jahren Rundfunk sind solche umfangreichen Publikumsäußerungen selten. Sie könnten auch nicht über die

Tatsache hinwegtäuschen, daß eine Orientierung nach der Seite der Publikumswünsche eine vernünftige Distanz den Wünschen und Kritiken einzelner Gruppen gegenüber fordert und nur durch einen gesunden Blick für die Wirklichkeit gefunden werden kann.

Wer spielt Musik?

Heinrich Strobel

1.

Die hier mitgeteilten Tatsachen ergeben sich aus einer Umfrage in Berliner Musikgeschäften. Sie sind in erster Linie symptomatisch für die Situation der Weltstadt.

Musikkonsum – wir haben uns längst daran gewöhnt, musikalische Aufführungen nicht mehr allein vom ästhetischen Standpunkt aus zu betrachten. Wir fragen immer wieder nach dem Sinn der Veranstaltungen, nach ihrem Besuch, nach der Zusammensetzung ihrer Hörer. Man kann sogar sagen: in dieser Zeit krisenhafter Erschütterung von Musizierformen, die ehedem unerschütterlich schienen, in dieser Zeit der künstlerischen und gesellschaftlichen Umschichtung, in dieser Zeit des Radios und der mechanischen Musik ist der Verbraucher der wichtigste Faktor geworden. Warum und für wen? – diese Frage steht eigentlich hinter allen Problemen der zeitgenössischen Musik. Das gilt für Deutschland uneingeschränkt, es gilt aber auch für die übrigen europäischen Kulturstaaten, in denen es noch fester gefügte gesellschaftliche Einheiten gibt als bei uns. Musikkonsum – wir sind gewohnt, ihn vom Besuch der Oper oder des Konzertsaals, von der Nachfrage in Kaffee und Tanzbar abzuleiten. Es gibt noch einen anderen Weg. Er erscheint in diesem Augenblick, wo so viel von der Aktivierung des Hörers gesprochen wird, interessanter: Umsatz an Noten und Schallplatten. Welche Noten werden gekauft, welche Schallplatten werden bevorzugt, wie hat sich der Konsum in den letzten Jahren verschoben? – wir versuchen diese Fragen auf Grund von Auskünften in verschiedenen Berliner Geschäften zu beantworten. Sie lehren, mit welcher Art Musik sich der Mensch der Großstadt zuhause umgibt. Konzert und Oper üben notwendigerweise einen Zwang auf den einzelnen aus. Aber zu Hause läßt jeder nur seinen Willen, seinen Geschmack gewähren. Da sehen wir, wes' musikalischen Geistes er ist.

2.

Brauchen wir überhaupt noch Musik? Oft genug wird diese Frage gestellt, verdeckt oder offen. Natürlich brauchen wir Musik. Der relativ gute Stand des Musikgeschäfts ist ein Beweis dafür. Ich teile zunächst einige Erfahrungen mit. Manches widerspricht sich. Es muß sich widersprechen bei der Vielgestaltigkeit der Situation, die durch die Bevölkerungsabgrenzung der Großstadt noch erhöht wird.

Großes Musikgeschäft in bester Lage des Berliner Westens: Bote und Bock in der Tauentzienstraße. Relative Gewähr für eine möglichst breite Käuferschicht. Hier kaufen alle bürgerlichen Kreise, vom kleinen Beamten bis zur mondänen Dame. Merkwürdigerweise ist die mondäne Dame bei ihren Notenkäufen viel knauseriger als der

kleine Mann, der sich sein Geld für einen Band Beethoven zusammenspart. Die kleineren Leute verlangen zuweilen noch die klassische Musik, die früher im Bürgerhaus gespielt wurde. Sie kleben an ihrem Bildungsideal, je weniger Lebensluxus sie sich leisten können. Im ganzen hat die Nachfrage nach klassischer Musik stark nachgelassen, auch wenn man die wirtschaftliche Depression einrechnet. Man spielt nicht mehr zu Hause. Klavierauszüge werden fast überhaupt nicht mehr verlangt, höchstens einmal eine Lehároperette, die Tauber kreiert hat. Aber dann ist Tauber der Zweck, die Musik nur das Mittel. Moderne Musik? sie spielt als Konsum kaum eine Rolle, gegen früher ging sie noch zurück. Der Aufschwung der Jugendmusik ist dagegen zu spüren. Musikbücher? Nur die populären finden Anklang, die andern sind auch zu teuer. Im Notengeschäft dominiert augenblicklich der deutsche Tonfilmschlager, schon wegen der durch die Kinos gemachten Reklame. Die ausländischen Schlager nehmen ab. Ähnlich ist es im Schallplattengeschäft. Daneben gehen die Sänger noch sehr gut, auch die sogenannten populären Opernstücke und Ouvertüren. Salonmusik ist mit der klavierspielenden höheren Tochter ausgestorben. „Sang und Klang" hat schlechte Zeiten.

Nochmals Berliner Westen: Spezialgeschäft in der Uhlandstraße. Abseits des Weltstadtverkehrs. Nicht für zufällige Käufer und für die große Masse, die verlangt, was eben Mode ist, die sich zehn Tanzplatten vorspielen läßt, um dann mit Tauber befriedigt nach Hause zu ziehen. Eine Dame, vornehmer Grunewaldtyp, sitzt vor dem Ladentisch und sucht französische Arien aus. Sie hat Charpentiers „Louise" bei Kroll gehört und will nun etwas aus dieser Oper singen. Solche Kunden habe ich in Menge, meint Herr Riedel, gebildete Leute, die zu ihrem Vergnügen Opernpartien studieren, nicht nur gangbare Literatur, sondern auch moderne Werke wie Cardillac, Neues vom Tage, Oedipus. Aus verschiedensten Teilen Deutschlands kommen Bestellungen auf neue Musik. Natürlich hindert der Geldmangel gerade die urteilsfähigsten Laien an größeren Käufen. Stundenlang studieren sie im Laden die Neuerscheinungen von Graener bis Hindemith, um dann mit Tochs „Jongleur" wegzugehen. Geringes Interesse? Im Gegenteil, es gibt noch genug Musikfreunde, es gibt Leute, die jedes moderne Trio bestellen, es gibt Ärzte und Rechtsanwälte, die über jede Neuerscheinung Bescheid wissen. Und dann die alte Musik. Alles wird genau verfolgt, jede Neuerscheinung persönlich geübt. Ich wende ein: Sie haben eben spezielle Fachkunden. Beileibe nicht, diese Sachen gehen gerade an die Musikfreunde in Berlin und in der Provinz.

Dann das erste Spezialgeschäft für Schallplatten in Berlin, Alberti an der Gedächtniskirche. Auch Spezialkundschaft. Vom Rückgang der amerikanischen Tanzplatten ist hier nichts zu merken. Freilich: dieser amerikanische Schlager hat sich gewandelt, er ist sanft und schmiegsam geworden. Man trägt wieder gefühlsvolle Walzermelodien. Deutsche Erfolge der letzten Zeit liegen in der gleichen Richtung: Viktoria, Tankstelle vor allem, Zwei Herzen im Dreivierteltakt. Robert Stolz ist heute das beste Schlagergeschäft. Er hat im Notenumsatz bereits das Hunderttausend erreicht. Unter gegenwärtigen Verhältnissen ein außergewöhnliches Phänomen. In diesem Spezialhaus gibt es unaufhörlich Überraschungen. Die Tageserfolge der Massengeschäfte verfangen hier nicht, andere Stücke werden sensationell begehrt. Der Berliner Gesellschaftssnobismus mag mitspielen. So sind augenblicklich gregorianische Gesänge begehrt. Auch die großen Schall-

plattenwerke von Beethoven bis Strawinsky werden gefragt. Es gibt Leute, die ausdrücklich „Sacre“ verlangen. Das sind natürlich Ausnahmen. Immerhin kann das Verhältnis des Konsums von ernster und Unterhaltungsmusik auf 20% zu 80% geschätzt werden.

3.

Größter Gegensatz zum vornehmen Spezialgeschäft des Westens: Kaufhaus Tietz in der Frankfurter Allee, Berlin O, vorwiegend Arbeiterpublikum. Die Schallplatten sind den Spielwaren angegliedert, die Noten nehmen grad einen Ladentisch ein. In den westlichen Kaufhäusern gibt es große Lager von antiquarischen Sachen. Hier findet man nur Tanzalben, Volksliedersammlungen – ausschließlich Volkslieder des 19. Jahrhunderts – Musik für alle. Ich frage die vive Verkäuferin, ob auch ernste Musik verlangt werde. Sie lacht mich aus: so was kennt man hier nicht. Sie selber spiele freilich solche Musik, Beethoven sei ihr Schwarm, aber auch die Ungarische Rhapsodie. (Die zweite von Liszt meint sie damit). Sie ist von einem schwachen Strahl bürgerlicher Hausmusik berührt und fühlt sich ihren Käufern überlegen. Schallplattenabteilung: am besten gehen die Platten von 50 Pfennig bis 2 Mark. Man kauft nur, was einem gefällt. Rückwirkung von momentan gespielten Tonfilmen auf die Kauflust ist viel seltener als im Westen. „Liebesparade“ wird als zu modern abgelehnt. In der Frankfurter Allee tun wir den tiefsten Blick in das deutsche Volksgemüt. Die Salonstücke, die im Westen als erledigt gelten, feiern bei diesen politisch durchaus links gerichteten Konsumenten des Ostens fröhliche Auferstehung. Waldeslust, Rheinlieder, sentimentale Schlager, und zwar nur sentimentale, Walzer und nochmals Walzer – das wird hier verlangt. Auch Hildach lebt noch. Dabei hat man wohl Sinn für die Qualität der anonym bespielten Platten. Man würde gern die bessere Aufnahme wählen. Aber dafür reicht das Geld nicht. Vielleicht reicht es nächste Woche – zu einer Opernplatte. Das ist der Gipfel der Sehnsucht. Ich frage: verkaufen Sie auch gelegentlich *seriöse* Musik? Ja, meint mein Führer, Carmen, Troubadour, Martha, gelegentlich, aber seriöse Musik: Wagner, nein. Das gibts hier nicht.

Ein anderes Geschäft, das vorwiegend auf leichte Musik eingestellt ist, im alten Zentrum Berlins, Musik-Augustin in der Gertraudenstraße. Hier ist das Notengeschäft wieder im Anwachsen, während die Platten nachlassen. Die ungeheure Nachfrage der kleinen Leute, besonders der kleinen Beamten, nach den Tonfilmschlagern sichern ein gutes Geschäft. Diese Schlager wechseln unaufhörlich. Das feste Fundament sind die alten Salonstücke, die Schweizer Alben, und selbst das Gebet einer Jungfrau. Amerikanische Sachen sind ebensowenig erwünscht wie in der Frankfurter Allee. Die Musikinstrumente gehen immer noch gut, namentlich Lauten, Flöten usw. Man merkt den Einfluß der Jugendbewegung. Augustin liefert auch aufs Land und in die Provinz. Das Land hat heute wenig Geld, die Provinz verlangt Filmschlager. Jazzinstrumente? Im Abflauen. Und Klaviere? Gott sei dank führen wir die nicht. Klavierhandel ist heute ein miserables Geschäft. Die Zeiten sind vorbei.

Letzte Etappe. Wieder im Westen. Spezialgeschäft für seriöse Musik: W. Sulzbach in der Bülowstraße. Zentrale für Jugend- und Schulmusik, die das frühere Geschäft mit klassischer Hausmusik vollständig abgelöst hat. Kurz nach dem Krieg setzte die bürgerliche Haushaltsmusik noch einmal ein. Aber sie verlor sich schnell wieder. Auch hier

wird bestätigt: die Zeit des Klaviers ist vorbei. Sulzbach hat ein kritisches Laienpublikum. Es bevorzugt Bach und die Altklassiker in Urtextausgaben, es kauft moderne Musik, soweit sie nicht schwierig ist. Schotts neues Klavierbuch – ein großer Erfolg, was auch andere Geschäfte feststellen. Populäre Musikbücher gehen hier sehr schlecht. Selbst Bekkers Beethoven staubt ein. Aber pädagogische Literatur, auch kleine Bücher über moderne Musik werden durchgehend verlangt. Schulen kaufen Schallplatten zu Lehrzwecken, an der Spitze steht die Sammlung von Sachs.

4.

Was lehren diese Tatsachen? Sie bestätigen zunächst den langsamen, aber sicheren Verfall der guten bürgerlichen Hausmusik. Im Durchschnittsmusikgeschäft wird sie kaum mehr verlangt. Hier hat man sich auf Tonfilmschlager und Schallplattenkonsum umgestellt. Die Verkäufer dieser Geschäfte sind musikalisch wenig informiert. Sie können nichts vorschlagen, sie können sich mit dem interessierten Laien nicht unterhalten. Sie brauchen es auch nicht. Denn dieser anspruchsvollere Konsument besucht nur das Spezialgeschäft. Die Käufer der neuen Musik, die Anhänger der Jugendmusikbewegung, die Pädagogen – sie haben ihre eigenen Geschäfte. Sie gehen dahin, wo sie das finden, was sie brauchen. „Wenn ich den Kunden individuell bediene", sagt Herr Riedel in der Uhlandstraße, „dann kommt er wieder". Die Umfrage beweist, daß die verschiedenen Bewegungen, die heute die Entwicklung der Musik in Wahrheit tragen, ihren Musikkonsum abseits vom allgemeinen Konsum decken. Ebenso wie diese Bewegungen außerhalb des offiziell sanktionierten Musikbetriebs stehen. Es war wichtig, einmal festzustellen, daß der Musikverbrauch dieser Kreise schon heute ein wirtschaftlicher Faktor ist. Auch neue Musik hat Abnehmer. Daß sie nicht von der Masse verlangt wird, braucht niemand zu verwundern. Am wenigsten in einer soziologisch so wenig gefestigten Zeit wie heute. Das primitive Musikbedürfnis, es ist eigentlich nur ein Unterhaltungs- oder Tanzbedürfnis, wird mit Waldesrauschen und Walzer hinreichend befriedigt. Die Reportage zeigt auch, daß es vorläufig und unter den gegebenen Umständen zwecklos ist, diese Masse für künstlerische Bestrebungen gewinnen zu wollen, die eine hochentwickelte geistige Aufnahmefähigkeit erfordern.

Der Berliner Konzerthörer

Hanns Gutman

Typischer Anblick für den Musikkritiker in Berlin, der jahraus, jahrein von einem Konzert in das andere geht: ein verödeter Saal, über dem in dicken Wolken die Langeweile lagert; auf dem Podium Mann oder Frau mit Klavier, Geige oder Kehlkopf; die meisten Reihen gähnend leer, nur wenige gähnend besetzt. Ab und zu schleicht ein Kritiker herbei und ist froh, nach einigen Minuten wieder fliehen zu dürfen, gefolgt von den neiderfüllten Blicken derer, die dableiben müssen, weil sie Freikarten haben.

Was ist das? Das ist der großstädtische Musikbetrieb. Wer bezahlt ihn? Die oft schlechtgestellten Musiker, die ihre letzten Ersparnisse opfern, um irgendwelche vollkommen bedeutungslosen Rezensionen zu erwischen. Und wer ist der Abnehmer in

diesem absurd unlukrativen Betrieb? Das ist der Konzerthörer; eine sehr eigenartige Gattung Mensch, von der es gar nicht mehr allzu viele echte Exemplare gibt, die aber von Konzertgebern und ihren Agenten künstlich nachgezüchtet wird, weil jene vor gänzlich leeren Bänken doch nicht gern spielen wollen.

Es gibt Ausnahmen: in den großen Orchesterkonzerten, bei den Veranstaltungen von ein paar faszinierenden Solisten, an den nicht mehr zahlreichen Kammermusikabenden von Niveau. Aber man hat sich darüber klar zu werden, daß der Konzerthörer, der wirklich um der Musik willen kommt und sogar Geld für sie ausgibt, eine ziemlich vereinzelte Erscheinung geworden ist. Man beklage das, man bekämpfe es – aber man leugne es gefälligst nicht. Es ist ja der neueste Trick dieser lauen Zeit, peinliche Tatbestände, weil man ihnen keine Abhilfe weiß, für nichtexistent zu erklären. So hat Paul Bekker die geistige Krise der Oper aus der Welt geschafft. So hat kürzlich Krenek das „unaufhaltsame Aussterben des Konzerthörers" als eine gar zu hellhörige Entdeckung einiger Berliner Sophisten ironisiert. Aber dann vergleicht er den Konzertbesucher mit dem Wisent, der doch durch sorgsame Pflege davor bewahrt wurde, als Gattung völlig zu erlöschen. Und gegen diesen Vergleich haben wir leider nichts einzuwenden.

Da hier nicht die Rede ist vom Konzertbetrieb als Institution, sondern vom Konzertgänger als einem immerhin unentbehrlichen Faktor dieser Institution, so bleibe diesmal die Frage beiseite, von welchen Erwägungen diejenigen bestimmt werden, die nicht mehr ins Konzert gehen. Die Geldnot allein ist es nicht. Auch die Bequemlichkeit und größere Billigkeit des Rundfunks ist kein hinreichender Grund, obschon diese als eine der Ursachen zweifellos mitspricht. Unsere momentane Frage lautet –: was treibt jene, die heute noch ständig oder gelegentlich als Besucher des Konzertsaals anzutreffen sind?

Die Psychologie des Konzertbesuches ist ungeheuer kompliziert. In vielen Fällen werden die elementaren Triebkräfte so tief ins Unterbewußte abgesunken sein, daß es schon der Psycho-Analyse bedürfte, sie zu heben. Daß die Leitmotive nicht immer und edenfalls nicht ausschließlich von der Kunst herzuleiten sind, daß also die Absicht, ins Konzert zu gehen, nicht einfach mit dem Wunsch, Musik zu hören, identifiziert werden darf – das weiß man. Es ist aber ein negatives Wissen. Ich habe mir oft vorgenommen, Menschen im Konzert anzusprechen und sie schlankweg zu fragen: „was führt sie eigentlich hierher?" Die meisten würden das für eine blöde Frage halten und antworten: „natürlich die Liebe zur Musik". Ganz abgesehen also davon, daß sie vielfach instinktiv und optima fide die Unwahrheit sagen würden – in jedem, auch im günstigsten Falle könnte es sich nur um Stichproben handeln, die nicht stichhaltig sind. Wir bleiben auf Beobachtungen und Vermutungen angewiesen. Und da ergibt sich, in Kürze, folgendes.

Zunächst muß unterschieden werden zwischen freiwilligen und unfreiwilligen Hörern. Freiwillige sind solche, die ihr Billett gekauft oder sich um eine Freikarte bemüht haben. Unfreiwillige sind die, welche auf einem der vielen Wege, auf denen Konzertbillette verschleudert werden, in den Besitz einer Karte gelangen, ohne es zu wollen, und die sich dann verpflichtet fühlen, auch hinzugehen. Ihre Zahl ist groß. Wären diese Zwangsinsassen der großstädtischen Konzertsäle ebenso ehrlich wie sie unaufrichtig sind und träten sie eines Tages in den gemeinsamen Besucherstreik, so müßte an diesem schönen

Tage die Hälfte aller Konzerte mangels Beteiligung ausfallen. Es wäre der erste Dienst, den diese Gattung Mußhörer der Musik erwiese.

Aber wieso muß er eigentlich? Was kann einen vollsinnigen Menschen, wenn er nach harter Tagesarbeit abends endlich zur Ruhe kommt, veranlassen, in ein Konzert zu gehen, falls es ihm keinen Spaß macht? Nun: die Pflicht. Das klingt grotesk, ist aber buchstäblich so. Man wagt es nicht (oder nur sehr wenige wagen es), einen Konzertbesuch abzulehnen mit der zwingenden Begründung: „das interessiert mich nicht", weil man glaubt, sich damit einer kulturellen Verpflichtung zu entziehen. Man erkauft sich mit zweistündiger Langeweile die erhebende Gewißheit, etwas für seine Bildung getan zu haben. Es ist so ziemlich die schiefste Beziehung, die man zur Kunst unterhalten kann, aber eine sehr verbreitete.

So also kommt die deprimierende Atmosphäre eines durchschnittlichen Berliner Konzertabends zustande. (Jenes zahlreiche Publikum, das sich aus Verwandten, Gönnern und Freunden des Veranstalters rekrutiert, ist in den Kreis der unfreiwilligen Hörer natürlich eingerechnet.) Es wird Leute geben, die diese Darstellung für Schwarzseherei halten; sie pflegen den Aussprecher solcher Wahrheiten dann als Bolschewisten abzutun. Sie gehen alle vier Wochen einmal zu Furtwängler und finden alles in bester Ordnung. Aber hier darf nur mitreden, wer die jahrelange und tägliche Erfahrung hat. Man muß diese Musikliebhaber wider Willen beobachtet haben, wie sie ängstlich im Programm suchen, ob Mozart oder Chopin dran ist. Man muß die künstlichen Beifallsstürme am Schluß erlebt haben, die dem Künstler nicht so sehr dafür danken, daß er so schön gespielt hat, sondern viel eher dafür, daß er endlich aufgehört hat, so schön zu spielen. Es kann auch kein Zufall sein, daß an solchen Abenden stets die Frauen und die älteren Jahrgänge dominieren.

Man muß diese Konzerte, die allabendlich an der amorphen Schar der unfreiwilligen Hörer exekutiert werden, mit aller Deutlichkeit geißeln. Sie gehören zu den kunstfeindlichsten Erscheinungen des Zeitalters, und es sollte mich nicht wundern, wenn sie in manchen Fällen geradezu einen Haß gegen die Musik erzeugten. Aber zugleich darf man die Vermutung nicht unterdrücken, daß die Zustände nur in Großstädten so sehr entartet sind und am ärgsten in Berlin. Es besteht kaum ein Zweifel, daß in der Provinz der freiwillige, echte Konzerthörer einen viel höheren Prozentsatz ausmacht.

Diese andere Gattung des freiwilligen Konzerthörers ist viel schwerer zu fassen. Seine Beweggründe sind so komplex, sind aus Geltungstrieb, gesellschaftlichen Bindungen, privaten Sehnsüchten, ebenfalls aus Bildungsverpflichtung und aus wahrer Liebe zur Musik so verwirrend gemischt, daß sie zu analysieren nicht die Aufgabe einer kurzen Studie sein kann. Ich behaupte, daß es Leute gibt, die ihr Abonnement zu den Philharmonischen Konzerten aus dem gleichen Grund nicht aufgeben, weshalb sie auch ihr Auto nicht verkaufen: aus Angst vor Kreditminderung. Von so extremer Äußerlichkeit bis zur ehrlichen Kunstbegeisterung derer, die sich das Geld für einen Konzertbesuch markweise zusammensparen, durchläuft der Typus tausend Varianten. Die Psychologie des freiwilligen Konzertbesuches wäre einmal eingehend zu untersuchen. Sie könnte sehr aufschlußreich sein und würde unweigerlich eine heftige Diskrepanz zwischen den subjektiven und den objektiven Gründen ergeben. Gerade der an sich begrüßenswerte

Kult, der heute mit Bach getrieben wird, ist ein Paradigma dafür, auf wie schwachen Füßen oft der Enthusiasmus steht, der so gern als „Begeisterung für die Kunst an sich" angesehen werden möchte. Trotz alledem ist, so scheint mir, die Zahl der freiwilligen Konzerthörer im Gesamt gar nicht niedrig zu veranschlagen. Daß und warum selbst die bessere Hörerschicht in ihrer Mehrzahl der Neuen Musik kaum mehr als freundliche Duldung zubilligt, steht auf einem anderen Blatt, das im Melos schon oft aufgeschlagen wurde. Versucht man aber das offenbare Mißverhältnis zwischen der Zahl der Hörenden und der Menge des zu Hörenden zu verändern, so kann sich der Angriff fast immer nur gegen den Betrieb richten, der, ohne Sinn und Ziel, fortzeugend Mittelmäßiges und Unnötiges gebiert. Für einen weniger aufgedunsenen, für einen organisierten und zentralisierten Musikbetrieb gäbe es auch Hörer genug, sogar in Berlin.

Nur: falls die heute viel beredete Aktivierung des Musikhörers möglich ist (was ich durchaus nicht für erwiesen halte) – in der Atmosphäre des Konzertsaales wird sie bestimmt nicht stattfinden. Denn es ist gerade das Wesen des Konzerthörers, auch des freiwilligen, daß er passiv ist. Ausnahmen bestätigen die Regel.

Kollektiver Musikverbrauch

Eberhard Preußner

Musiker sind im allgemeinen schlechte Organisatoren. Die Folge davon ist einmal, daß sie sich auch für den eigentlichen Musikverbrauch, für ihr Publikum erst dann zu interessieren beginnen, wenn es an ihm zu fehlen beginnt; und ferner, daß sie den Musikverbrauch durch Nichtmusiker organisieren lassen. An diesem Zustand hat sich in den letzten 10 Jahren einiges geändert. An die Stelle tritt der Nichtmusiker zwar noch nicht in allen Fällen der von der Bedeutung des Verbrauchs überzeugte Musiker selbst, aber immerhin doch schon ein von der Zufallstüchtigkeit des einzelnen unabhängiges Kollektiv.

Großes Ansehen und große Macht genießt bei uns die Gemeinschaftsform des Staates. Grundsätzliches hierüber braucht an dieser Stelle nicht ausgeführt zu werden. Es genügt, grade in diesem Zusammenhang der Kollektivierung der Kunst auf ein Faktum hinzuweisen: mit dem 1. April 1931 gilt die Tätigkeit der privaten Theateragenturen als beendet; sie werden abgelöst von einer staatlichen Stellenvermittlung für Bühnenangehörige. Die privaten Konzertagenturen bleiben zwar zunächst noch bestehen; doch dürfte auch das Ende ihres Wirkens abzusehen sein. Man sieht deutlich: an die Stelle privater Wirtschaftsbetriebe setzen sich kollektive, in diesem Fall: vom Staat kontrollierbare Instanzen.

Weit größer noch macht sich der Wandel vom individuellen Musikgenuß zum kollektiven Musikverbrauch geltend, wenn man verfolgt, wie die Hörer selbst sich zum kollektiven Musikhören mehr und mehr zusammenschließen. Als Beispiel diene uns der Opernbesucher. Die individuelle Form des Opernbesuches – also die dem Kollektiv entgegengesetzte Form – kann kurz auf folgende Weise umrissen werden: Man verfolgt den Spielplan, die Namen der mitwirkenden Sänger (Stars!) und vor allem des Dirigenten (Star!) und geht in die Oper (Lieblingsoper!), zu der man grade Lust hat und, was

sicherlich das Ausschlaggebende ist, die die verlockendste Besetzung verspricht. Dieses System wurde bereits durchbrochen durch das Abonnement. Hier ist der Weg ein ganz anderer: Man schließt einen Saisonvertrag mit dem Opernhaus und vertraut darauf, daß man im regelmäßigen Turnus schon zu seinem Opernrecht kommen werde. Die individuelle Entscheidung: in diesem Moment möchte ich grade die Oper hören, fehlt beim Abonnenten bereits. Der Tag des Opernbesuches liegt fest, und auch das Werk ist vorausbestimmt. Noch mehr nehmen die großen Publikumsorganisationen wie Volksbühne und Bühnenvolksbund dem einzelnen Hörer die Selbstentscheidung ab. Man geht als Volksbühnenmitglied in die Oper, wenn „man dran ist". Hier ist bereits von einem kollektiven Musikverbrauch im eigentlichen Sinne zu sprechen, und seine Vor- und Nachteile sind leicht gegeneinander abzumessen. Die Nachteile waren bereits angedeutet: die eigene Werkwahl ist in weitem Maße ausgeschaltet; man kann sich nicht seinen Dirigenten und seine Sänger aussuchen. Damit sind wir aber bereits bei den Vorteilen. Einmal kann eine solche Bühne auf das Starwesen verzichten und alle Kräfte der Heranbildung eines Ensembles, also auch eines Kollektivs, nutzbar machen. Und dann übernimmt die Organisation als Kollektivum – z. B. die Volksbühne – auch die Verantwortung für die Masse (und damit für den einzelnen). Beim individuellen Musikgenuß ist es Sache des einzelnen, ob ihm die Oper und die Aufführung gefällt. Beim kollektiven Musikhören fällt die Verantwortung auf die Organisation zurück. Nicht auf den Genuß kommt es mehr an, sondern auf das Erziehungswerk. Dem Kollektiv liegt daran, sich die Kunst, die Musik als Besitztum zu erwerben, der neuen Güter teilhaftig zu werden, fähig zu sein, Musik zu verstehen. Das Repertoire beim kollektiven Musikverbrauch muß so aufgebaut sein, daß auf das Kollektiv Rücksicht genommen wird. Grade diese Rücksichtnahme kann wiederum für die Kunst und den Künstler hemmend sein. Heute noch verlangen die Mitglieder dieser Organisationen „volkstümliche" Kunst, unter der sie dann alle neuen Werke nicht verstanden wissen wollen. Die jüngsten Ereignisse bei der Krolloper haben grade gezeigt, wie auch der kollektive Musikverbrauch im Gegensatz stehen kann zur fortschrittlichen Tat des einzelnen Künstlers. Die Ereignisse dort haben aber auch gelehrt, daß die Künstler sich im Ernstfall dem kollektiven Musikverbrauch beugen müssen.

Wie wenig die Musiker über sich selbst zu entscheiden haben, das wissen sie selbst am wenigsten. Fast alle die Existenz der Kunstinstitute berührenden Entschlüsse kommen ohne die Mitwirkung der Kollektivgruppen der Musiker zustande. Parlament, die politischen Parteien, Stadtverordnetenausschüsse, überhaupt Ausschüsse aller Art entscheiden über Sein oder Nichtsein der Musik. Man denke nur an die kommunalen Beschlüsse über die Schließung von Opern, Abbau von Orchestern, Einschränkung des Personals etc. Sollte der Musikverbrauch oberste Angelegenheit der Musiker selbst werden, so müßten erst einmal kollektive Musikergruppen gebildet werden, die wirklichen Einfluß auf die entscheidenden Ausschüsse erhielten. Anfänge sind heute gewiß auch in dieser Richtung zu beobachten: ich nenne nur die Verbände der Orchestermusiker, den Deutschen Musikerverband, ferner die Autorenrechtsgesellschaften, den Reichsverband Deutscher Tonkünstler. Sie alle sind da und ergeben doch noch nicht den Eindruck starker kollektiver Musikergruppen. Die Organisationen sind an diesem Zustand nicht schuld, sondern nur die Masse der Musiker, die zufrieden ist, irgendwie geführt zu werden, die selbst

nie die Richtung des Weges, den sie von ihren Führern erwartet, andeutet, geschweige denn bestimmt. Die Gleichgültigkeit der einzelnen Mitglieder, die erst weicht, wenn es sich um das eigene kleine Schicksal handelt, wird jeder der Führer der heute bestehenden Organisationen zugeben müssen. Kollektivgruppen kann man sie deshalb schon nicht nennen, weil die Mitglieder weniger aus ideellen Motiven als vielmehr aus rein wirtschaftlichen, und zwar privaten Gründen zusammengeführt wurden. (Die Bedeutung des Zusammenschlusses solcher wirtschaftlichen Unternehmungen wird deshalb natürlich keineswegs in Abrede gestellt.)

Es möchte fast so scheinen, als ob Kollektivgruppen überhaupt nur ernsthaft bei Musikverbrauchern möglich wären, während der Künstler, der Musikausübende froh ist, seine eigene persönliche Note gefunden zu haben und ausdrücken zu können. Dennoch ist festzustellen, daß es bereits rein musikalische Kollektive gibt: die Chöre. In ihnen ist der Gemeinschaftsgedanke des Kollektivs, soweit er sich überhaupt in der Musik verwirklichen läßt, ausgeprägt. Das Wort durch die Musik in die Psyche der Masse zu verpflanzen, ist die Tendenz jedes Chors. Tendenzlose Chöre gibt es nicht. Und der Chor wird die größte Wirkung erzielen, der eine starke innere Gemeinschaft, eine kollektive Gruppe in sich darstellt. Diese Gesinnung muß vorhanden sein; und dann kommt es noch darauf an, seiner Gesinnung durch die geeignetste Literatur Ausdruck zu geben. (Gemeinschaftsmusik – Liebhaberchöre!) Diese Literaturfrage hat sich in unsern Tagen, wie ich meine, grade infolge der Forderungen des Kollektivs, sehr zugespitzt. Es erscheint mir kein Zufall, daß gerade jetzt die Form des Lehrstückes gefunden wurde. Das Lehrstück ist in der Tat die geeignetste Ausdrucksform kollektiven Musikverbrauchs. Viele stoßen sich an der lehrhaften Tendenz, an der pädagogischen Zwangsjacke. Man denke daran, was oben bei der Erwähnung der Volksbühne gesagt wurde: die Organisation übernimmt die Verpflichtung zur aufbauenden Erziehungsarbeit. Ohne pädogogisches Streben ist das Kollektiv nicht denkbar. Und das übertrage man nun auf den Chor: Ein Chor, der nicht Erziehungsabsichten verfolgt, verdient nicht den Namen Chor, er ist nur ein Verein, der nebenbei auch etwas Musik treibt. Und das gilt auch für die Chorliteratur: die Chorwerke, die für die Masse, für Schüler, Jugend, Parteiverbände geschrieben werden, müssen geradezu „Lehrstücke" werden. Die Vorstufe zu diesen Lehrstücken waren die Tendenzchöre. Je weiter wir in der Erziehungsarbeit der Massen voranschreiten, umso größere Ansprüche werden die Massen an die Literatur stellen. Aus den Tendenzchören sind heute schon Lehrstücke geworden. Wir wissen nicht, was aus diesen Lehrstücken entstehen wird. Sicherlich werden es aber Werke sein, die noch geeigneter für den kollektiven Musikverbrauch sind.

Was verbraucht Berlin an Musik?

Hans Mersmann

1.

Es wird viel Grundsätzliches über das Berliner Musikleben geschrieben. Es werden Längsschnitte gemacht: die Situation in der Oper, im Konzert, im Rundfunk. Solche Versuche gestatten, Gleichartiges zusammenzufassen und zu verallgemeinern. Aber auch

die umgekehrte Perspektive des Querschnitts ist vielleicht einmal ganz nützlich: was wird in Berlin an einem Tage von morgens bis abends an Musik verbraucht?

Stichtag: Freitag der 19. Dezember. Ein Tag, noch nicht allzu stark durch die Festzeit beeinflußt, zudem der Wochentag, an dem das Filmprogramm wechselt.

■

Sechzehn Stunden Musik, das gibt es erst seit dem Rundfunk. Gleich nach der morgendlichen Gymnastik wird ein Frühkonzert gesendet. Dann geht es nach kurzer Pause fast lückenlos weiter:

10 Uhr: Schulfunk der Deutschen Welle: 25 Minuten Musiktheorie „Was ist eine Variation?" Nach 11 Uhr Schallplatten der Funkstunde (ohne festes Programm). 12.30 Uhr Schallplattenkonzert der Deutschen Welle unter der thematischen Einheit „Lied und Spiel von der Weihnacht". Nach einstündiger Mittagspause sendet die Funkstunde abermals eine Stunde Schallplatten unter dem Titel „Beliebte Schlagersänger". Die „Comedian Harmonists", Max Hansen, Paul O'Montis und andere Lieblinge des Publikums kommen mit achtzehn Platten zu Worte; das Programm enthält hauptsächlich ältere und neuere Tonfilmschlager. Zur gleichen Zeit gibt der junge Musikpädagoge Heribert Grüger in der Deutschen Welle ein „Fröhliches Musiklernen", in dem er in Form lebendiger kleiner Geschichten die primitivsten Elemente der Musik vermittelt.

4 Uhr: Konzert der Funkstunde mit Liedern und einer Klavierrhapsodie des Komponisten Carl Ludwig Müller. Der Name ist unverbindlich, dennoch fragt man sich mit stillem Vorwurf, warum uns dieser Komponist noch nie begegnete, wenn ihm der Berliner Sender hier einen derartig exponierten Platz einräumt. Indessen bleibt keine Zeit zum Nachdenken. Die Ereignisse fangen an, sich zu überstürzen. Aus dem Leipziger Nachmittagskonzert kann man nur eben ein paar Stücke hören (die Deutsche Welle überträgt), um zum Blasorchester der Funkstunde zurecht zu kommen, das der Obermusikmeister Ahlers dirigiert und das in richtiger Einstellung auf die im Augenblick akutesten Bedürfnisse Armeemärsche sendet (nur Griegs „Herzwunden" und sein „Ich liebe dich" unterbrechen den heroischen Charakter der Darbietung auf kurze Zeit).

2.

Man möchte abends in die Oper gehen. Man sucht bei Kroll, in der Hoffnung, hier noch einmal eine für die Entwicklung dieses Instituts charakteristische Aufführung zu erleben; aber man findet – Charpentiers „Louise". Die Städtische Oper macht „Hänsel und Gretel" und „Die Puppenfee"! (Im Schauspiel gibt es zwar immer noch „Peterchens Mondfahrt" als Kindervorstellung, aber doch schon daneben Kästners „Emil und die Detektive".) Kleiber macht in der Lindenoper ein Symphoniekonzert mit der C-dur-Symphonie von Weber und einem Violinkonzert von Joachim. Aber es gibt außerdem auch noch eine Uraufführung: die Sinfonietta von Albert Jung.

Man will es mit einem Konzert versuchen. Es bleibt nur die Wahl zwischen einem Violinabend von Tossy Spiwakowsky, welcher mit der d-moll-Sonate von Brahms (ausgerechnet der schlechtesten unter den drei Geigensonaten) beginnt und dann im Ansturm: Bach-Paganini (Konzert) – Mouret-Strawinsky (Pergolesi-Suite) – Castelnuovo-Tedesco (Chant hebraique, Erstaufführung) die Höhen der gegenwärtigen Musik nimmt, um in

den Derwischchor aus den „Ruinen von Athen“ von Beethoven und einen Ungarischen Tanz von Brahms-Joachim zurückzufallen. Leicht seekrank geworden, studiert man das Programm des Klavierabends von John Hunt, das zwischen Sonaten von Schumann und Beethoven eine Klaviersonate von Krenek enthält. Zu dem Konzert, das Edvard Fendler mit einem Kammerorchester im Hause Gonzala veranstaltet (zwischen Mozarts kleiner Nachtmusik und einer Haydn-Symphonie steht das „Pastorale d'été“ von Honegger), ist man nicht eingeladen.

Ärgerlich macht man noch einen letzten Versuch mit der Oper. Berlin und Königswusterhausen senden einen Querschnitt „Bank Ban“ des ungarischen Komponisten Ferencz. Bronsgeest hat die Regie, Szell dirigiert, Joseph Schmidt singt die Titelrolle. Man hat von dem Komponisten noch nie in seinem Leben etwas gehört und stellt fest, daß er nicht einmal in Riemanns Musiklexikon steht. Indessen: das beweist noch nichts. In der Zeitschrift der Funkstunde kann man sich wenigstens über den Inhalt orientieren. Der Blick fällt auf die letzten Sätze der Inhaltsangabe:

> Melinda weist das Werben Ottos zurück. Da wird sie von Gertrud und Otto mit List überwältigt. Bank kommt zu spät. Er schwört Rache. Die Königin und Otto fallen durch seine Hand. Inzwischen hat Tiborc Melinda und ihren kleinen Sohn vom Hof hinweggeführt. Beim Überqueren der Theiß bricht ein Unwetter herein. Melinda, durch ihr entsetzliches Erleben schwermütig geworden, springt plötzlich mit ihrem Sohn aus dem Kahn. Tiborc kann nur noch die Leichen bergen. Währenddessen hält der König ein furchtbares Strafgericht. Der Banus Petur wird des Mordes an Gertrud und Ottos verdächtigt und hingerichtet. Da tritt Bank vor den König. Er berichtet von den Greueltaten, die am Hof Gertruds geschehen sind und bekennt seine Tat. Andreas sieht in ihm nicht den Mörder, sondern den Rächer seiner Ehre. Er fordert ihn zum Zweikampf auf. In diesem Augenblick aber bringt Tiborc die Leichen Melindas und des Kindes. Erschüttert stürzt Bank sich in sein Schwert, da das Leben ohne Melinda ihm wertlos ist.

Durch diese Lektüre im innersten aufgewühlt, beschließt man, den Lautsprecher gar nicht erst anzustellen und reserviert sich höchstens noch die „Abendunterhaltung“ der Funkstunde; dort kann man die Ouvertüre zu Reißigers „Felsenmühle“ hören, eine Möglichkeit, die sonst wohl kaum noch geboten wird.

3.

Man wendet sich der leichteren Musik zu. Hier ist das Bild scheinbar erfreulicher. „Schön ist die Welt“ singt Tauber im Metropoltheater, im Großen Schauspielhaus übt das „Weiße Rößl“, vor allem durch die Bühnenbilder und Kostüme Prof. Sterns, unverminderte Anziehungskraft aus, die „Czardasfürstin“ (als Hallerrevue) macht „Viktoria und ihrem Husaren“ im Theater des Westens noch immer Konkurrenz. Will man ins Volksleben hinabsteigen, so findet man im Theater in der Klosterstraße die Berliner Gesangsposse „Einer von unsre Leut“ oder die Schlageroperette „O Fräulein Grete!“ Sogar die „Stettiner Sänger“ tauchen in den Reichshallen wieder auf.

Für den Film scheint es ein guter Tag. Zwei Uraufführungen sind angekündigt: „Der Herr auf Bestellung“ zur Eröffnung des neuen Tauentzienkinos mit der von der „Dreigroschenoper“ her bekannten Levis Ruth Band und bei der Ufa das „Flötenkonzert von Sanssouci“ mit Otto Gebühr. (Dieser Film: das heißt das Benehmen des Publikums in ihm, war die einzige Sensation des Tages.) Sonst: „Die Liebesparade“ mit Chevalier ist auf den Kurfürstendamm übergesiedelt, ein anderes Ufa-Theater spielt die „reizend lustige Tonfilmoperette Zapfenstreich am Rhein“, im Norden gibts die „Lustigen Musikanten“, in ein anderes Ufahaus des Nordens ist der „Jazzkönig“ gezogen. Das Universum

bringt „anläßlich der Rückkehr Marlene Dietrichs aus Hollywood“ eine Neuaufführung des „Blauen Engel“. Der Gloriapalast stellt Willy Fritsch und Lilian Harvey als obligates Paar in der musikalischen Ehekomödie „Einbrecher“ vor. Emelka ruht noch immer in Taubers „Land des Lächelns“ und zeigt in einem kleineren Hause noch einmal „Sous les toits de Paris“. Auch der Film „Leutnant warst du einst bei den Husaren“ ist verständlicherweise noch so aktuell, daß Picadilly ihn in sein Programm aufnehmen kann.

Man scheint also in Berlin erst verhältnismäßig spät auf seine Kosten zu kommen. Dafür kann man noch im Eden-Pavillon Mitja Nikisch mit seiner Kapelle, in der Bar des gleichen Hotels den Klavierhumoristen Ferdinand Leopoldi hören. Im Esplanade spielt Barnabas von Géczy, nachdem Marek Weber mit seinen Bläsern dort nachmittags musiziert hatte. Das „Palais am Zoo“ bietet vier Kapellen auf, das Ballhaus Femina lockt sogar zum Tanztee mit einem Gastspiel des Flüsterbaritons Jack Smith.

4.

So ein Stichtag ist ein Zufallsergebnis. Ein Zufall, daß die Chorvereine, die Männerchöre, die Volksbildungsämter gerade an diesem Tage keine eigenen Veranstaltungen haben. Aber dennoch in all seiner Zufälligkeit ein Symptom. Der Tag in Berlin von morgens 8 Uhr bis zum Schluß der Polizeistunde: fast ununterbrochen Musik. Der Musikverschleiß im Rundfunk: man denkt an die Menschen, die vielleicht über oder unter uns wohnen und die morgens den Lautsprecher mit der gleichen Selbstverständlichkeit anstellen wie abends das elektrische Licht, und erkennt mit einem Male die ganze Gefahr dieser Übersättigung mit Musik. Man sieht trotz der Zufälligkeit des Ausschnitts den ganzen Tiefstand heutiger Opernpflege. Der Blick auf die Konzertveranstaltungen zeigt die veränderte Lage der neuen Musik: sie ist kein Ereignis mehr; die Sonate von Krenek steht als Selbstverständlichkeit auf einem Klavierprogramm, wie früher einmal ein Stück von Brahms oder Reger. Aber viel schlimmer, was heute als neue Musik auftritt, wie Mittelmäßigkeit, Rückständigkeit, Unbegabtheit sich unter dem Vorwand der Aktualität aufdrängen und dadurch das wirklich Neue bedrohen.

Meloskritik

Brecht - Eisler: Die Maßnahme

Man hörte schon im Sommer von diesem Stück, das die Idee des „Jasagers“ auf politischer Basis ausgestaltet. Jetzt erfolgte die erste Aufführung (veranstaltet von der „Internationalen Tribüne“) durch drei Chöre des Arbeitersängerbundes, die Rankl leitete. Die Wirkung, die von dieser Aufführung ausging, beweist, daß man dieses Stück nicht nur von ästhetischer Perspektive aus beurteilen darf. Es handelt sich weniger um ein literarisches oder musikalisches Werk, als um ein wirkliches „Lehrstück“ in dem von Brecht und Hindemith erstmalig geprägten Sinne. Die Künste werden lediglich aufgeboten, um eine Idee zu eindringlicher Auswirkung zu bringen. Freilich kann man schon von diesem

Standpunkt aus den Einwand erheben, der bei derartigen Lehrstücken immer wieder auftaucht: daß eine Musik, die sich ganz in den Dienst einer Idee, also eines Textes, stellt, ganz anders aussehen müsse. Gerade die vom Chor gesungenen allgemeinen Teile werden durch Unverständlichkeit in ihrer Wirkung bedroht. Es genügt nicht, einen Text auf die Leinwand zu projizieren, wenn er gleichzeitig durch die Musik um die Klarheit und Eindeutigkeit gebracht wird. Wobei hinzugefügt werden muß, daß an manchen Stellen der Musik diese Eindeutigkeit gelungen ist.

Eine Auseinandersetzung mit der Ideologie des Brechtschen „Lehrstückes" ist hier nicht beabsichtigt. Man könnte sich nur fragen ob die Idee: der einzelne müße sich dem Ganzen bedingungslos unterordnen, charakteristisch allein für den Kommunismus sei. Denn es ist völlig bedeutungslos, ob dieses Ganze eine menschliche Gemeinschaft (wie im „Jasager"), eine Partei, der Staat oder das Volk ist. Immerhin gibt Brecht eine zwar rational gelegentlich reichlich belastete aber lebendige und eindrucksvolle Darstellung. Die eigentliche Handlung: vier Agitatoren, die aus Rußland kommen und in China den Kommunismus propagieren, verantworten sich vor dem Chor für die Tötung ihres jungen Genossen, den sie erschießen mußten, weil er immer wieder sein persönliches Temperament über ihren gemeinsamen Willen stellte und sie selbst und die Idee dadurch in Gefahr brachte. Die einzelnen Szenen werden von den Agitatoren vor dem Chor dargestellt. Dadurch wird die Spielhandlung auf der kleinen improvisierten Bühne (unter guter Regie Dudows von Granach, Busch, Wirl und Helene Weigl ausgezeichnet verwirklicht), bis auf eine Szene von der Musik abgelöst.

Der glücklichen stilistischen Einheit des Textes gegenüber erscheint Eislers Musik bedeutend problematischer. Sie ist gut, wo sie in den instrumentalen Teilen mit geringen Mitteln nicht mehr geben will als Schauspielmusik. Hier gelingt es ihr auch, auf große Strecken eine szenische Gliederung zu schaffen. In den Chören überwiegt eine Maßlosigkeit, die mit dem Text zugleich auch die gesamte Wirkung in Frage stellt. Die vom Klavier begleitete, auf Jazzthematik gestellte Szene der Solostimme ist bis zur Preisgabe der eigenen Selbständigkeit von Weill abhängig.

Rankls Aufführung war zwar ein Beweis für die Richtigkeit der Idee, doch läßt ihr Eindruck einstweilen noch keine Verallgemeinerung zu. Dazu war vor allem auch das Publikum zu ungleich zusammengesetzt. Die Auswirkung des Stückes kann sich erst zeigen, wenn es, abgelöst von den Dimensionen der Berliner Philharmonie wirklich vor Arbeitern gespielt wird. *Mersmann, Preußner und Strobel.*

Rundfunk - Film - Schallplatte

Klangprobleme im Rundfunk

Heinz Engel

Wir setzen hier die schon früher begonnene Diskussion über technische Fragen des Rundfunks in allgemeinverständlicher Form fort. Die Schriftleitung

Sie werden schon oft den Wunsch gehabt haben, Ihrem Rundfunk-Empfänger nicht nur die Darbietungen des alltäglichen Ortssenders zu entlocken, sondern auch die

Programme auswärtiger Stationen zu hören in der richtigen Erkenntnis, daß der Rundfunk vor allen Dingen berufen sei, über alle Länder und Grenzen hinweg einen Austausch der Kulturgüter herbeizuführen. Und bei diesen Versuchen werden Sie wahrscheinlich auf Schwierigkeiten gestoßen sein; Sie werden häufig gemerkt haben, daß anstatt des erhofften Symphoniekonzertes aus irgendeiner weit entlegenen Stadt nur ein Torso von Tönen Ihr erschrecktes Ohr marterte, ein Geräusch, das Fetzen musikalischer Verbindungen mit sich führte, wie ein reißender Strom nach einer Überschwemmung die Teile menschlicher Siedlungen mit sich führt. Ein gutwilliges Ohr fügt noch eine kleine Weile die melodischen Bruchstücke zusammen, aber schließlich fehlen immer mehr Steine zu dem Mosaik und die Flickarbeit wird aufgegeben. Es kann auch passieren, daß eine Sendung im Fernempfang ganz ausgezeichnet im Lautsprecher wiederklingt, jedoch nach einer gewissen Zeit verschwindet der Klang fast völlig, um dann wieder in alter Lautstärke zurückzukehren. Sie bemerken sehr erstaunt das Phänomen, denn Sie haben keinerlei Änderungen an der Einstellung Ihres Empfängers vorgenommen und sind geneigt, an eine böswillige Beeinträchtigung von außen her zu glauben. Zum Dritten werden Sie es vielleicht schon erlebt haben, daß der gewünschte Sender zwar ziemlich laut und mühelos zu hören ist, daß aber leider nicht nur er allein bei Ihnen seine Stimme abgibt, sondern mindestens noch eine Station, wenn nicht gar mehrere dazwischen tönen. In allen Fällen wird Ihnen das Vergnügen am Fernempfang stark beeinträchtigt werden, falls Sie das Radio nicht als eine Art akustisches Sportinstrument betrachten; von musikalischem Genuß kann jedoch keine Rede sein.

Die erste Frage eines Laien, der diesen Schwierigkeiten begegnet, lautet gewöhnlich: „Läßt sich das denn nicht ändern, muß man das mit in Kauf nehmen?“ Wir müssen gestehen, daß zur Zeit der Technik und dem menschlichen Können hier noch unüberschreitbare Grenzen gezogen sind. Wenn jemand über zu starke Störungen klagt, so kann man ihm nur raten, die Störungsquelle ausfindig zu machen und dann entsprechende Schutzmaßnahmen anwenden zu lassen. Das ist in allen Fällen möglich, wo es sich um zivilisatorische Störungen handelt, also um Geräusche, die durch die zahlreichen elektrischen Gebrauchsgegenstände aller Art hervorgerufen werden können. Wenn z. B. eine Straßenbahn oder ein Fahrstuhl, während sie in Tätigkeit sind, ein Höllengeknatter im Lautsprecher erzeugen, so liegt das daran, daß die elektrischen Funken, die am Stromabnehmer oder am Elektromotor auftreten, wie kleine aber außerordentlich kräftige Sender wirken, deren Schwingungen leider vom Empfangsgerät genau ebenso aufgenommen werden, wie die Wellen der Rundfunksender. Gegen diese Art von Störungen gibt es jedoch, wie eben schon angedeutet, im gewissen Umfang Schutzmaßnahmen. Unabänderlich muß man sich aber in das Schicksal fügen, wenn eine elektrisch geladene Atmosphäre durch dauernde Entladungen den Rundfunk-Empfang zerknattert. Da wir es sozusagen mit himmlischen Sendern zu tun haben, werden unsere Antennen sich dagegen nicht abschirmen lassen, sondern eben weil sie gewissermaßen unser Aufnahmeorgan für elektrische Erscheinungen darstellen, registrieren sie gewissenhaft jede Art von elektrischen Schwingungen, sie seien erwünscht oder unerwünscht. Dies zu verhindern, erscheint uns heute ebenso unmöglich, wie dem Auge zu gebieten, nur diejenigen Teile aus dem Blickfeld herauszuklauben, die dem Schauenden im Augenblick wohlgefällig sind.

Dreihundert Stationen auf engstem Raum

Die zweite unangenehme Erscheinung im Fernempfang, von der wir eingangs sprachen, ist das Verschwinden des Senders auf kurze Zeit, das unregelmäßig wechselnde Auf und Ab der Dynamik. Der terminus technicus für diese Schwund-Erscheinung heißt: Fading-Effekt; man erklärt sich ihn heute durch spiegelbildartiges Reflektieren der elektromagnetischen Felder in gewissen Luftschichten. Auch aus dieser Erklärung geht schon hervor, daß man der Erscheinung gegenüber ziemlich machtlos ist. Zwar hört man von amerikanischen Versuchen, die mit Hilfe einer neuen Röhre eine Art Ausgleich, so etwas wie eine Tonreserve gefunden haben wollen, doch muß man diesen Berichten zur Zeit noch mit einiger Skepsis gegenüber stehen. Einen gewissen Schutz bietet die seit einiger Zeit vorgenommene Erhöhung der Sende-Energieen vieler europäischer Stationen; jedoch haben diese Erhöhungen wieder andere Nachteile zur Folge, über die wir gleich sprechen wollen.

Ein Blick auf die vollständige Tabelle aller europäischen Rundfunksender zeigt uns das dichte Gedränge von weit über dreihundert Stationen auf einem verhältnismäßig sehr schmalen Raum. Solange sie noch mit geringen Energien arbeiteten, störten sie einander nur ausnahmsweise. Die Situation wurde katastrophal, als ein Riesensender, nach dem anderen versuchte, die Nachbarn zu beiden Seiten niederzubrüllen. Jede Woche dominierte eine andere Station, bis der geschädigte Nachbar seinerseits die Stimme verstärkt hatte und zum Angriff überging. Es begann ein neckischer Wettkampf im Äther, ein kleiner Weltkrieg, in welchem die meisten Kilowatt schließlich Sieger blieben.

Jedoch nur die wenigsten Rundfunk-Empfänger waren solchem Ansturm phonetischer Gewalten gewachsen; zu zweien und zu dreien drängelten sich die gewaltigen Stimmen der Riesen auf der Membrane des Lautsprechers und erzeugten grauenhafte Geräusche. Die Technik bemühte sich, dieser Invasion Einhalt zu gebieten. Sie konstruierte Geräte von außerordentlicher Trennschärfe, die wie ein ganz feinmaschiges Sieb nur haargenau die eine Wellenlänge laut werden ließen, die zu hören beabsichtigt war Aber siehe da: es zeigte sich, daß dieses Verfahren den musikalisch anspruchsvollen Hörer auch nicht befriedigen konnte; es war zwar gelungen, den bösen Nachbarn zum Schweigen zu verurteilen, jedoch hatte man gleichzeitig von der Modulation des erwünschten Senders so viel an Seitenfrequenzen, an Obertönen abgeschnitten, daß der Musik gerade das fehlte, wodurch sie bei uns ihren Namen verdient. Man hatte den Teufel mit Belzebub ausgetrieben; auf diese Weise war keine befriedigende Lösung des Problems geschaffen.

Ob es in Zukunft gelingen wird, Trennschärfe eines Rundfunk-Empfängers mit Klangreinheit und unverfälschter Wiedergabe musikalischer Darbietungen zu verbinden, läßt sich heute noch nicht mit Sicherheit voraussagen. Für den Ortsempfang besteht das Problem schon nicht mehr; die modernen Anlagen gewährleisten in jeder Beziehung phonetisch einwandfreien Rundfunkempfang. Sobald es sich aber darum handelt, die Empfindlichkeit des Gerätes um ein Vieltausendfaches zu erhöhen, um die Energien von Stationen zu verarbeiten, die weit entfernt liegen, läßt es sich vorläufig noch nicht vermeiden, daß gerade infolge dieser gesteigerten Empfindlichkeit auch alle jene Störgeräusche, Fading-Effekte und Überlagerungserscheinungen mit empfangen werden, über die wir eben gesprochen haben. Man muß empfehlen, beim Rundfunk-Fernempfang den

Schwierigkeiten der Technik durch eine gewisse Einsicht und Toleranz auf Seiten des Hörers zu begegnen; denn auch bei nicht ganz tadelloser Wiedergabe bleibt es doch immer wieder auch für denjenigen, der sich mit den physikalischen Bedingungen vertraut gemacht hat, ein unfaßliches Wunder, das Orchester der Mailänder Scala oder ein Konzert aus Rom, Budapest oder London über tausend Kilometer hinweg verfolgen zu können.

Schlagerplatte und Persönlichkeit

Hans Mersmann

Die Schallplattenindustrie hat von jeher zu einem großen Prozentsatz vom Schlager gelebt. Sie hat ihn auf zwei Arten verwertet: einmal als Selbstzweck, um den Schlager oder den Sänger durch ihn herauszustellen oder als „Gebrauchsmusik", also meist als Tanzplatte. Eine Vereinigung beider Tendenzen war selten möglich. „Ich küsse Ihre Hand, Madame", von Tauber auf der Platte gesungen, blieb ein musikalischer Eindruck, war aber zum Tanzen unbrauchbar. Dazu mußte das Lied ein anderer singen, dem man die Tenorallüren ruhig abschneiden durfte, um die Singstimme in die fixierte Metrik des Tanzes zu binden. So bildete sich allmählich ein doppelter Typus der Schlagerplatte heraus.

Die Jazzmusik hatte die Entwicklung zur Gebrauchsplatte begünstigt. Heute treiben Tonfilm und Revue in die andere Richtung. Bei einer Reihe von Schlagerplatten, die in letzter Zeit produziert wurden, tritt der Begriff der Persönlichkeit wieder stärker hervor.

Der Tonfilm liefert besonders brauchbares Material. Es ist interessant, die Platten aus dem „Blauen Engel" zu vergleichen, die Electrola und Grammophon hergestellt haben. In Electrola (EG 1770 und 1802) singt Marlene Dietrich selbst. Die Singstimme dominiert, durch sie die Persönlichkeit. Die Aufnahmen sind glänzend, aber es zeigt sich, daß der, womöglich gegenüber dem Film noch gesteigerte Grad von Gemeinheit der Wiedergabe doch an Wirkung einbüßt. Im Film wurden alle diese Hilfsmittel: das Unterschlagen der Stimme, das Zurückfallen in ordinäres Sprechen, der Wechsel der Register durch eine unnachahmliche Gestik getragen. Bei der Platte bleibt ein etwas übler Nachgeschmack. In den gleichen Aufnahmen durch Grammophon (B 51867) ist die Singstimme belanglos, dagegen erhält der instrumentale Teil ein ganz anderes Gewicht. Seine feinere Ausgestaltung ist ein Ersatz für das Fehlen des unmittelbaren Zwecks als Tanzplatte. Merkwürdig unpersönlich bleibt Chevalier in seinen beiden Schlagern aus der „Liebesparade", die er, wie im Film, englisch singt. (Electrola EG 1862). Hier hat man den Eindruck, daß die Platte, ohne Verbindung mit dem sichtbaren Spiel, fast bedeutungslos wird. Eine Gebrauchsplatte sind die beiden Schlager aus „Sous les toits de Paris" (Electrola EG 2030). Es fehlt der Reiz der Persönlichkeit Préjeans, der gerade in diesem Falle auf völliger Kunstlosigkeit beruhte; immerhin ist die Atmosphäre des Tonfilms (wenigstens französischer Text und nicht die vor Geschmacklosigkeit strotzende deutsche Übersetzung!) festgehalten.

Die Songs aus der „Dreigroschenoper" von Brecht und Weill mußten sich besonders gut für die Platte eignen. Aber die mir vorliegenden Versuche bedeuten sämtlich noch

keine vollkommene Lösung. Am ehesten noch die beiden von Harald Paulsen selbst aggressiv gesprochenen Platten bei Homocord (4–3747/48). Hier dominiert das Wort und damit die Sentenz; die Musik tritt völlig zurück. Dann kann man gerade unter umgekehrter Perspektive die Odeon-Platte (O 2703) anreihen, auf der die Lewis Ruth-Band unter Mackebens Leitung die Tangoballade und den Kanonensong musiziert. Hier ist wenigstens das instrumentale Klangbild in der außerordentlichen Feinheit der Weillschen Instrumentation gepackt und man entbehrt die Singstimme nicht. Wenn das Jazzorchester der Hallerrevue (Parlophon B 12039) dasselbe tut, so bedeutet schon der Streicherklang eine Entstellung. Gerade bei derartigen Stücken wird in dem Augenblick, wo die Singstimme hinzutritt, die Frage der Persönlichkeit entscheidend. Beate Roos-Reuter singt den Barbarasong und die Seeräuberballade viel zu groß, als daß noch viel von der „Dreigroschenoper" übrig geblieben wäre (Parlophon B 12053); da zeigt die Platte in höchst lehrreicher Weise das Mißverständnis einer Wiedergabe dieser Musik im Opernstil. Electrola gibt die Songs in einem großen Potpourri (EH 301). Sie hat in Carola Neher und Kurt Gerron autentische Interpreten, aber nimmt wieder den formal so geschlossenen und selbständigen Stücken ihre beste Wirkung, indem sie sie teilweise auf kleine Ausschnitte verkürzt und zum Potpourri aneinanderreiht.

Eine der besten Stellen aus der Entwicklung der Revue in den letzten Jahren hält Electrola (EG 890) in der Platte fest: zwei Stücke aus Schiffer-Spolianskys „Es liegt in der Luft". Da haben wir in Margo Lion die große Persönlichkeit des Schlagers. Auch hier in der „Braut" ein Höchstgrad von zynischer Gemeinheit, aber im Gegensatz zu Marlene Dietrich in vollstem Ausgleich mit den Gegebenheiten der Schallplatte. Auch das Hauptstück der Revue, der Schlager „Es liegt in der Luft" von Margo Lion und Karlweiß auf der gleichen Platte gesungen, ist als Eindruck vollendet gut. Die kleinen Eingriffe die man an der Musik, besonders an der Instrumentation, offenbar vorgenommen hat, kommen der Schallplatte ausgezeichnet entgegen: Tempo, Dynamik und der Elan dieser Musik sind lebendig.

Zwei Platten halten Reinhardts Aufführung der „Phaea" fest. Ihr Gegensatz verkörpert die beiden Richtungen der Schlagerplatte im Extrem. Die eine (Electrola EG 1866) ist eine Gebrauchsplatte. Die Singstimme in „Guck doch nicht immer nach dem Tangogeiger hin" läßt lediglich den Wunsch aufkommen, es möchte der Platte gelungen sein, die Leistung Kurt Bois' festzuhalten. Dies aber glückt bei Grete Mosheim. „In St. Pauli" liegt ihr nicht so ganz (gehört auch nicht zu ihrer Rolle), aber wie sie „Eine kleine Sehnsucht" singt (beide Electrola EG 1801), mit einer wirklich kindlichen Stimme, ohne die leiseste Annäherung an die Sängerin, manchmal unsicher in der Tongebung, dem kitschigen Text und der leichtgefügten Musik den Stempel ihres eigenen zauberhaften Wesens aufdrückend, das ist auch auf der Schallplatte eine der stärksten Manifestationen einer Schauspielerpersönlichkeit. Wenn man von der Perspektive dieses Themas aus Vergleichspunkte sucht, so sind sie wohl einzig bei der Massary gegeben. Suchen wir sie auch in der Schallplatte an einer ihrer besten Stellen: wie sie „Ich hol dir vom Himmel das Blau" in der „Lustigen Witwe" singt (Electrola EH 249), wie sie dort in die abgegriffenen Sentenzen der enttäuschten Frau das ganze Leben und den ganzen Menschen hineinzwingt, so haben wir Ähnliches und zugleich doch vollendete Gegensätzlichkeit. Hier

Kultur, Nuance, äußerstes Raffinement, bei Grete Mosheim letzte Einfachheit, Befreiung, von jedem Pathos und jeder Sentimentalität; auch die Schlagerplatte kennt das Generationsproblem.

Malko und Klemperer in der Berliner Funkstunde

Heinrich Strobel

Die Berliner Funkstunde hält auch im neuen Jahre ihre Führerstellung auf dem Gebiet der modernen Musik. Während das offizielle Musikleben sich noch von den Feiertagen ausruht, läßt sie den russischen Dirigenten Nicolai Malko einen öffentlichen Abend mit neuen Werken dirigieren. Den besten Eindruck machte eine Suite aus der Oper „Die Nase" von Dmitri Schostakowitsch. Man kann ihr freilich nur gerecht werden, wenn man die gegenwärtige Situation der russischen Musik berücksichtigt. Sie ist von den stilistischen Problemen unserer Musik kaum berüht. Programmatik und romantischer Gefühlssubjektivismus sind in diesem politisch so radikalen Land noch unerschüttert, nur die Klangmittel haben sich modernisiert. Auch in Schostakowitschs Suite stehen zwei Nummern von rein programmatischem Charakter, die nur von den Bühnenvorgängen aus verstanden werden können – ordentliche Lärmstücke, in denen manches aus dem früheren „chaotischen" Strawinsky übernommen ist. Die beiden anderen Sätze sind viel prägnanter in Gestalt und Substanz, ein reizendes Scherzo durcheinander schnatternder Bläser und ein russisches Liedchen, das von einem Zupfinstrument begleitet wird.

Mjaskowsky ist fast eine Generation älter als Schostakowitsch. Er wird in Rußland sehr geschätzt. Wir können mit seiner Fünften ebensowenig anfangen, wie mit seinen anderen Sinfonien. Hochromantische Epigonensinfonik, verschwommene Klänge auf dem Untergrund einer melancholischen Stimmung, die vielleicht das einzig „Russische" an dieser Musik ist. Eine dritte Neuheit führte in die Bezirke der Pariser Strawinsky-Imitatoren: Georges Antheils Orchester-Capriccio. Es beginnt mit einer kessen Jazzerei, zerfällt aber dann in lauter lyrische und kapriziöse Nichtigkeiten, die mit absolutem Dilettantismus aneinandergeflickt und gewaltsam auf eine Stretta hingetrieben sind.

Musiziert wurde an diesem Abend sehr gewissenhaft und schlagfertig. Zur Erholung der Radiohörer hatte man Mozarts c-moll-Konzert noch aufs Programm gesetzt, von Erdmann mit leidenschaftlicher Energie gespielt.

Wesentlich einheitlicher als dieses Konzert war die Othello-Aufführung, mit der die Funkstunde 1931 eröffnete. Sie stand unter dem Zeichen des Dirigenten Klemperer, der die grandiose Partitur mit größter dramatischer Konzentration interpretierte und das Funkorchester zu einer Sicherheit und Sinnfälligkeit des Spiels zwang, wie man sie noch bei keiner Opernsendung erlebt hatte. Orchester und Singstimmen (Rose Ader, Melchior, Herbert Janssen) waren vorzüglich ausgeglichen. Ob sich allerdings der durchschnittliche Hörer bei einer partiturgetreuen Sendung viel vorstellen können wird, muß bezweifelt werden. Man müßte es einmal mit einem Sprecher versuchen, der über die szenischen Vorgänge sachlich referiert.

Kritische Umschau

Schallplattentag in Mannheim Der Ausschuß für Volksmusikpflege und die Volkshochschule veranstalteten im Verein mit der von *Ludwig Koch* geleiteten Kulturabteilung des Lindströmkonzerns in *Mannheim* einen *Schallplattentag*. Es sollten die vielerlei Beziehungen aufgedeckt werden, die zwischen Schallplatte und Schule (im weitesten Sinne) bestehen. Diese Beziehungen erwiesen sich als so vielseitig, daß ein Tag gar nicht ausreichte, sie zu erörtern. So mußten denn zum Leidwesen aller Beteiligten die letzten Referate in der Abteilung „Schallplatte und Erwachsenenbildung" ausfallen. Nur *Artur Holde* konnte den Standpunkt der Presse dartun und *Ernst Schön* zum Teil wenigstens die Schnittpunkte von Schallplatte und Rundfunk aufzeigen.

Eine Materialsammlung, die noch der Sichtung und Scheidung bedarf, stellten die Untersuchungen dar, die der Schallplatte als Anschauungsmaterial in den allgemeinen Unterrichtsfächern galten. Systematischer und wenigstens in den Zielen einig erwiesen sich die Forderungen, die vom Standpunkt des *Musikunterrichts* aus gestellt wurden. *Prof. Dr. Johannes Wolf* gab eine umfassende Übersicht über die Verwendung der Schallplatte, *Dr. Karl Laux* einen Lehrplangrundriß für einen mit der Schallplatte zu veranschaulichenden Theorieunterricht, *Dr. Frieder Weißmann* außerordentlich interessante Beispiele für die Sparten: Instrumentation, Chor- und Orchestererziehung, *Fritz Seefried* zeigte an Hand von Gesangsplatten die pädagogische Sendung der Schallplatte besonders eklatant.

Die in philosophisch-soziologischem Sinn kritische Haltung des einleitenden Referates von *Dr. Epstein* und die Forderungen, die im Laufe der Tagung an die Industrie gestellt wurden (neben der kulturell hochstehenden „Hörplatte" auch die eigens für den Unterricht bestimmte „Lehrplatte" zu schaffen), ließen den Gedanken irgendeiner „Reklame-Aktion" nicht aufkommen. Man war gewillt, die Möglichkeiten eines neuen Anschauungsmaterials zu ergründen.

Gleichzeitig wurde das Mannheimer *Schallplattenarchiv* eröffnet, das zweite städtische Archiv seiner Art in Deuschland. Es ist die Schöpfung Karl Eberts', der auch die Musikbücherei verwaltet; ihr wird jenes Archiv angegliedert. Eberts hatte eingangs der Tagung die Möglichkeiten eines solchen Archivs in Gegenwart und Zukunft dargelegt. *K. L.*

„Die Jobsiade" im Rundfunk Einen recht geglückten Versuch, die Tendenzen des schulmäßigen Lehrstücks mit denen des funkgerechten Hörspiels zu verbinden, zeigte die Uraufführung der „Jobsiade" von Dr. Arnold Kortum in der geschickten Textbearbeitung von *Robert Seitz*, mit der Musik von *Wolfgang Jacobi*. Besonderes Kennzeichen des Stückes: das Lehrhafte tritt eindeutig hinter dem rein unterhaltenden Charakter des Ganzen zurück. Die Unterhaltung wiederum bedient sich – bei aller Lustigkeit des Stoffes – nicht grotesker Stilmittel, sondern hält sich an eine Folge von anschaulichen, ja beschaulichen und doch kräftig gezeichneten Szenen. Gerade die Anschaulichkeit der einzelnen Szenen macht dieses Werk für die Funkübertragung geeignet. Eine besonders glückliche Regie tat bei der Uraufführung in der Berliner Funkstunde ein übriges, den Eindruck eines besonders lebendigen, einfallsreichen Hörspiels zu verstärken. Die Musik von Wolfgang Jacobi ist mehr als Hörspielmusik, wie wir sie sonst kennen. Sie ist zwar einfach und leicht verständlich, dabei aber doch kunstvoll in der Fassung der prägnanten, knappen Formen. Die Musik zur Jobsiade gehört zu den besten Werken Wolfgang Jacobis. Eine Aufführung außerhalb des Senderaums in Jugendkreisen oder in Schulen sollte versucht werden. *E. P.*

Tonfilme Die deutsche Tonfilmproduktion befindet sich in einem trostlosen Zustand. Sie hat mit sicherem Instinkt den Grad an Verkitschung und Geschmacklosigkeit gefunden, der nicht leicht unterboten werden kann. Es verlohnt sich nicht, auf die einzelnen Erzeugnisse der

letzten Zeit einzugehen. Vielleicht ist hier nur das *„Flötenkonzert von Sanssouci“* zu nennen, weil es durch die Störungen und nationalsozialistischen Kundgebungen bei den ersten Vorstellungen in die Diskussion um den Remarquefilm hineingezogen wurde. Es wäre aber völlig sinnlos, eines gegen das andere auszuspielen, da es keine Vergleichsbasis zwischen ihnen gibt.

Das „Flötenkonzert von Sanssouci“ ist aber in der Tat mehr als ein Einzelfall, trauriges Sympton für die heutige Situation des Films: liebevollste Versenkung in das Kostüm, historische Präzision in der Szene, aber hemmungslose Vergewaltigung der Geschichte (jeder Tertianer könnte die schweren historischen Irrtümer der Handlung aufzählen!). Die Bilder vom Dresdner Hof geschickt und äußerst reizvoll, Potsdam unerträglich, Photographie teilweise gut, Musik dezent eingefügt, schauspielerische Besetzung hervorragend.

Lange erwartet wurde die *„Liebesparade“* mit dem erklärten Liebling der Pariser Maurice Chevalier. Der Film übt heute noch starke Anziehungskraft aus; man sieht, wie viel ein deutscher Film, wie der „Liebeswalzer“, von ihm gelernt hat. Lubitsch ist voll sprudelnder Einfälle, die aber leider manchmal durch allzu starke Konzessionen an das Publikum beeinträchtigt werden. *H. M.*

Fünf Jahre Deutsche Welle

Der Königswusterhausener Sender blickt auf eine fünfjährige Arbeit zurück, in welcher die Kunst, besonders die Musik eine bedeutende Rolle spielt. Die Deutsche Welle ist ein Kulturinstitut und daher von den Forderungen der örtlichen Sendegesellschaften unabhängig. Ursprünglich dem Kultusministerium angegliedert, und dem „Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht“ verbunden, hat die Deutsche Welle sich allmählich zu immer größerer Unabhängigkeit und Selbständigkeit entwickelt. War sie einmal lediglich Bildungsanstalt, Ergänzung der mehr auf Unterhaltung eingestellten Ortssender, so ist sie inzwischen universal geworden. Denn sie ist für viele, besonders abseits der großen Städte Wohnende die einzige Verbindung mit dem Rundfunk.

Zahlreiche Musiker und Wissenschaftler haben an der Ausgestaltung des musikalischen Programms der Deutschen Welle in diesen fünf Jahren mitgearbeitet, das nicht nur allen Fragen der neuen Musik stets offen war, sondern auch im Sinne einer systematischen Schulung des Ohres und des musikalischen Erkennens in weiten Kreisen gewirkt hat. *H. M.*

Rundfunk-Notizen

Der *Westdeutsche Rundfunk* in *Frankfurt* kündigt eine Sendeaufführung von *Spontinis „Vestalin“* an. Für Januar wird ferner eine Aufführung des *Lindbergh-Flugs* von *Brecht-Weill* vorbereitet, bei der nach einem Vorschlag von Brecht die Gesänge der Elemente und Städte vom Rundfunk aus gesendet werden, während die das Werk übenden Schulklassen die Partie des Lindbergh selbst gemeinschaftlich einfügen.

Die *„Deutsche Stunde in Bayern“* hatte im vergangenen Frühjahr ein *Preisausschreiben* für eine *Original-Rundfunkmusik* erlassen. Nach Durchsicht der zahlreich eingelaufenen Arbeiten hat das Preisgericht nunmehr entschieden, daß der von der Deutschen Stunde in Bayern ausgesetzte Preis von 1500 RM. aufgeteilt und in Form von Anerkennungshonoraren von je 300 RM. an folgende fünf Komponisten für deren eingereichte Werke ausbezahlt werden soll: *Rudolf Fetsch,* Ludwigshafen: „Eine lustige Spielmusik“; *Theodor Huber-Anderach,* München: „Karneval“, Tanzsuite; *Hans Lang,* Fürth i. B.: „Choralkantate“; *Karl List,* München; „Suite für Trompete und Streichorchester“; *Ernst Schiffmann,* Herrsching: „Musik für Streichorchester“. Die fünf Werke gelangen an der Deutschen Stunde in Bayern zur Uraufführung.

In einem öffentlichen Konzert der *Berliner Funkstunde* wird Konzertmeister *van den Berg* die beiden neuen Rhapsodien von *Bartók* unter Leitung von *Oskar Fried spielen.* Ferner spielt *Szigeti* das Violinkonzert von *Casella.*

■

In *Berlin* haben sich aus Anlaß unsachlicher Verstöße der Spitzenorganisationen der deutschen Filmindustrie gegen die Unabhängigkeit der Filmkritik die Filmkritiker Berliner und auswärtiger Tageszeitungen zum *„Verband der Berliner Filmkritiker“* zusammengeschlossen. Der Verband bezweckt die Wahrung der Unabhängigkeit der Filmkritiker in der Tagespresse.

Musikleben

Die Internationale antwortet

Die nachstehenden Ausführungen Max Buttings beziehen sich auf die von H. Strobel an dem vorjährigen Lütticher Musikfest geübte Kritik.

Lieber Herr Dr. Strobel!

Um Ihren offenen Brief aus dem Oktoberheft des Melos eingehend zu beantworten, müßte man ein Buch über Musik und Gesellschaft in unseren Tagen schreiben. Denn was Sie beanstanden oder zur Debatte stellen, sind nicht Folgen von Vorstandsbeschlüssen und Vereinsarbeit, sondern es sind Erscheinungen, die aus dem Verhältnis der Musik zu den Menschen, der Generationen untereinander, der Wirtschaftslage zur Kunstpflege u. a. entstehen. Darum können auch einzelne Vereine oder Vorstände nicht Abhilfe schaffen. Sie können es kaum innerhalb gewisser Grenzen, denn es fehlt ihnen an Zeit, Geld und Macht.

Die deutsche Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik will im Innern des Reiches in erster Linie als Dachorganisation gelten. Sie überläßt die Hauptarbeit den Ortsgruppen, damit an jedem Ort das getan werden kann, was für ihn notwendig ist. Sie greift ein, wo gemeinsame Interessen vorliegen, und um solche zu fördern, hat sie sich im vorigen Jahr zum ersten Mal zu einer gemeinsamen Tagung, dem Musikfest in Pyrmont, entschlossen.

Nach außen ist die Sektion ein „Auswärtiges Amt“, das die deutschen Interessen den anderen Ländern gegenüber zu vertreten hat. Die Konstitution der I. Society for contemporary music ist nun in so hohem Maße demokratisch, daß von einer Führerschaft überhaupt keine Rede sein kann. Der Präsident der Delegiertenversammlung, Professor Dent, achtet gerecht und tolerant darauf, daß jedes Land die gleichen Rechte und Pflichten behält, und daraus folgt, daß ein Land nur das durchsetzen kann, worauf es der Satzung nach Anspruch hat. Nur ein paar Länder haben einen gewissen Vorsprung: das sind die, deren Regierungen große Geldmittel zur Verfügung stellen. Diese Länder können den ihnen in den Festen zustehenden Platz mit eigenen Chören, eigenen großen Ensembles belegen. Wir aber müssen sparen, – was sich z. B. die Tschechoslovakei leisten kann, ist für uns unmöglich. Bieten könnten wir genug, aber wer bezahlt die Kosten? – So ist festzustellen, daß der Einfluß eines jeden einzelnen Landes in der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik beschränkt ist. Deshalb können wir auch immer nur das unsrige tun; die Macht, unsere Anschauungen andern aufzuzwingen, haben wir nicht. Die einzige Macht liegt bei der internationalen Jury, die aus den von Ländern eingesandten Werken die Festprogramme zusammenstellt.

Auf die Frage der Festprogramme kann ich hier nicht eingehen. Sie finden alles, was darüber zu sagen ist, in dem Aufsatz von Heinz Tiessen „Feste und Proteste“ (Mitteilungen der I. G. N. M., Heft 2). Das Lütticher Programm vertrete ich mit; aber es hat keinen Sinn, daß ich im einzelnen darüber schreibe, denn als Juror bin ich zu weitgehend an Vertraulichkeit gebunden.

Haben die internationalen Musikfeste heute noch Werbekraft?

Sie fragen: warum ist die I. G. N. M. heute nicht mehr, was sie war – und was wird aus ihr?

Zwischen den Musikfesten Salzburg 1922 und Lüttich 1930 ist derselbe Unterschied, wie zwischen den Jahren 1922 und 1930. Vor acht Jahren trat vor allem das Gemeinsame am Empfinden, an Ideen und Interessen hervor. Eine Anzahl starker Begabungen hatte warten müssen und zeigte sich dann gleichzeitig und am gleichen Ort zum ersten Mal in der Öffentlichkeit. Man wurde dadurch vom einzelnen Werk abgezogen und auf die allen gemeinsamen Ziele hingewiesen. Die Mehrzahl der Werke von damals sind verschwunden, die Ziele sind uns vertraut geworden, das gemeinsame Kämpfen hat sich in individueller Entwicklung der einzelnen Komponisten fortgesetzt. Die Sensation von damals ist vorbei.

Heute spielt für uns wieder das einzelne Werk die größere Rolle, weil wir mehr auf die einzelnen Persönlichkeiten, als auf die ganze Generation achten, und damit ist die Situation völlig verändert. Die Möglichkeit, ein paar wertvolle Werke auf einem Musikfest zu finden, lockt bei den herrschenden wirtschaftlichen Verhältnissen keinen Menschen hinter dem Ofen hervor, – zumal die nicht, die in Städten leben, in denen alles Gute sowieso aufgeführt wird. (Auf dem flachen Lande der Musik kämpft man im Augenblick, glaube ich, gerade für Reger; da besteht also noch gar kein Bedürfnis für Neueres.) Auch das war vor acht Jahren anders. Die Feste waren die einzigen Plätze, an denen neue Musik und neue Kompositionen aufgeführt wurden. Unter diesen Umständen muß ein Musikfest heute als Werkschau, und selbst wenn alle Werke Meisterwerke wären, unaktuell – d. h. für die meisten unwichtig – sein. Es behält aber seinen Wert für den kleinen Kreis, wenn Sie wollen, für die „Familie" derer, die in geistiger Verbundenheit stehen, die geistige Gemeinschaft zwischen den Nationen pflegen, selbst wenn sie unaktuell und nicht sensationell ist; für diesen Kreis bleibt der große Wert der Feste, auch wenn kein Werk der Werkschau ein Meisterwerk ist.

Dieser Wert des Kreises ist nach seinen Vertretern, den Komponisten, den Sachkundigen – oder wie Sie die Presse, Musiker und die sonst noch Beteiligten nennen wollen – und dem Publikum zu bemessen. Die Komponisten kommen, wenn sie aufgeführt werden, sonst haben sie kein Geld. Vom Publikum sprach ich schon. Die andern sind da, soweit sie Geld haben. Aber die Inaktivität dieser Sachkundigen ist heute erstaunlich. Sie bilden nationale Grüppchen, sie fordern Werke ihres Geschmacks, anstatt daß sie im Sinne der internationalen Gemeinschaft arbeiten. Was hier zu tun ist, und es kann viel geschehen, ist Ihre und Ihrer Kollegen Sache, nicht die der Gesellschaft. Sonst bleibt immer nur der kleine, unentwegt aktive Kreis. Dem sollten Sie es aber hoch anrechnen, daß er bleibt; denn wie Sie auch über Lüttich denken mögen, für Belgien hatte das Fest großen Wert. Oxford wird für uns vielleicht mehr sein, einer profitiert jedenfalls immer, und das ist positiver Wert im Sinne der Arbeit.

Sie schreiben: die Mittelmäßigkeit dominiert und meinen damit, daß wenig wertvolle Werke aufgeführt wurden. Ich frage: wieviel wertvolle Werke wurden denn in Salzburg aufgeführt? Und ich antworte: selbst wenn es mehr gewesen sein sollten, so ist das nicht entscheidend; denn es gab eine international-gemeinsame Aufgabe, gemeinsame Arbeit, die heute fehlt. Darin lag der größte Wert, und den sollten wir wiederzuerringen suchen, nachdem er durch die notwendige Entwicklung einer Generation erst einmal verloren gehen mußte. Wir können diesen Wert, diese Situation nicht dadurch

ermöglichen, daß wir Prominente aufführen (es gibt Ausnahmen), sondern wir müssen die jüngsten Generationen der Länder zusammenbringen. Um unsere jungen deutschen Komponisten bereitzustellen, haben wir das Fest in Pyrmont gemacht, und sollte es wiederholt werden, müßte man nicht nur die Jüngsten aufführen, sondern auch versuchen, das Fest in der Idee ihrem Wollen anzupassen, – auch wenn wir uns darüber klar sind, daß wir ein zweites Salzburg oder Donaueschingen nicht zu erwarten haben. Regen Sie an, lieber Dr. Strobel, daß in anderen Ländern Ähnliches geschieht. Sie und Ihre Kollegen sind die Rufer im Streit, nicht wir Komponisten. Was Sie uns schreiben, wendet sich überhaupt zu einem großen Teil ans Ausland. Suchen Sie dort Verbündete! Wo waren die jungen französischen Musikfreunde während des Festes in Lüttich? Programme werden mal besser, mal schlechter sein. Auf den Glauben an die Zusammengehörigkeit kommt es an, und den können Sie besser stützen als wir. Stellen Sie in diesem Sinne der I. G. N. M. neue Aufgaben!

Wir wollen gern in jedem Fest für die Aufführung eines großen, repräsentativen Werkes sorgen. Aber wir haben nicht immer das Glück, eine Aachener Oper in der Nähe zu sehen. Wir würden also viel Geld brauchen. Kennen Sie deutsche Mäzene für neue Musik? Man möchte einen Wohltätigkeits-Boxkampf für die Aufführung eines deutschen Kunstwerkes vorschlagen; so ist die Lage beinahe. Freilich wird dann immer nur die eine entscheidende Persönlichkeit interessiert sein, die Komponist des repräsentativen Werkes ist. Nicht aufgeführte entscheidende Persönlichkeiten sind nicht interessiert. Aber legen Sie dem nicht zu viel Bedeutung bei; auch in Salzburg waren entscheidende Persönlichkeiten nicht beteiligt. Denn die es heute sind, waren es damals noch nicht.

Daß ich weder an dem gegenwärtigen, noch künftigen Wert der I. G. N. M. zweifle, brauche ich kaum mehr zu bekennen. Der aktuelle Wert, den Sie fordern, der aber nach meiner Ansicht immer nur von Zeit zu Zeit erreicht werden kann, wird bald wiederkommen, wenn alle helfen, – er wird auf sich warten lassen, solange die Mehrzahl der Beteiligten glaubt, daß die Arbeit immer nur von den andern zu machen ist.

In freundschaftlicher Verbundenheit
Ihr
Butting

Frankfurt: Opernjubiläum und Kirchenmusik

Karl Holl

Der Aufsatz ist eine Fortsetzung des vom Verfasser im vorigen Heft gegebenen Berichts über das Frankfurter Opernjubiläum.

II.

Im „Sommer der Musik“ 1927 hat im Zusammenhang mit der internationalen Ausstellung „Musik im Leben der Völker“ in Frankfurt eine Woche für katholische Kirchenmusik stattgefunden, in der zum erstenmal katholische Kirchenmusik neueren und neuesten Stiles dargeboten wurde. Damals entstand der Plan, eine „Internationale Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik“ zu gründen, und dieser Plan ist zwei Jahre später, im Herbst 1929, dank der Initiative des Frankfurters Franz Baum verwirklicht worden. Die Gesellschaft will ein Sammelbecken und eine Willenszentrale sein für alle Bestrebungen, die katholische Kirchen-

musik im Sinne einer zeitbewußten, der Not und Sehnsucht unserer Gegenwart antwortenden Entwicklung liturgisch und künstlerisch zu beeinflussen. Außer dem zeitgenössischen Musikschaffen fördert die Gesellschaft auch die Bewegung zur breiteren Wiedereinführung des gregorianischen Gesangs in den Gottesdienst unter Beteiligung der Gemeinde sowie die Versuche, die darauf abzielen, zwischen der lateinischen Form der Liturgie und den eigenen Ausdrucksformen der nationalen Kultgemeinschaften eine geistliche Volks-Musik als ideelle Brücke zu schaffen. Die neue Gesellschaft steht in keinem gewollten Gegensatz zur Cäcilianischen Bewegung; sie bejaht mit dieser den hohen Wert der alten a cappella-Polyphonie und die Kritik an der konzertanten Kirchenmusik der späteren Epochen. Sie will jedoch die Gefahr einer historischen Verkalkung der katholischen Ritual-Musik abwenden und sowohl diese gottesdienstliche Musik als auch die volkstümliche geistliche Musik im Gebrauch der Gläubigen mit der heutigen Lage der Religion, der Musik und der Gesellschaft in fruchtbare Beziehung bringen. Die Gesellschaft steht unter dem Vorsitz des Oberpräsidenten der Rheinprovinz: Dr. Fuchs; Vorsitzender ihres Musikausschusses ist Prof. Joseph Haas. Die große Zahl hervorragender Kleriker sowie künstlerischer und wissenschaftlicher Repräsentanten der katholischen Kirchenmusik, die zusammen den Kopf und die Exekutive der Gesellschaft ausmachen, beweist, daß die Tendenz ihrer Arbeit in den meisten Ländern des europäischen Kontinents und in Nordamerika Anklang gefunden hat. Daß die Gesellschaft handlungs- und entwicklungsfähig ist, ergab der Gesamteindruck ihrer ersten Großtagung, die Ende Oktober als erste „Internationale Arbeits- und Festwoche für katholische Kirchenmusik" in der Stadt ihrer Gründung abgehalten wurde.

Die Woche gliederte sich in Festmessen und Andachten von streng gottesdienstlicher Haltung sowie in Festkonzerte und Studienkonzerte. Man verfiel im ersten Drange nach würdigem, eindrucksvollem Auftreten, nach Vielseitigkeit und Vielfarbigkeit des Programms, nach nationaler und stilistischer Toleranz dem Fehler des „Zu viel" und „Zu vielerlei". Man bot außer prägnanten Vorführungen gregorianischen Gesangs und außer polyphonen Werken des 15. bis 17. Jahrhunderts gegen 80 Werke der zeitgenössischen Produktion, von etwa 30 Komponisten. Diese verwirrende Fülle enthielt natürlich noch eine Menge des Epigonalen, des handwerklich Mittelmäßigen, des in verschiedenen Beziehungen Fragwürdigen. Die Kirche selbst steht nach dem Motu proprio Pius' X. und nach der Constitutio Apostolica Pius' XI. dem Stilwandel der Musik an sich nicht entgegen, sie scheut und verbietet nur die künstlerische Problematik als Selbstzweck in der Kirche und stellt über alle Stilfragen als entscheidendes Moment der Bewertung einer Kirchenmusik die Frage nach ihrer Eignung, nach ihrer Zugehörigkeit zum Dienst am inneren Leben der Kirche. Auch der kritische Beobachter wird diesen geistigen Faktor natürlich nicht gering anschlagen, er muß aber sein Urteil auch auf den objektiven Befund der künstlerischen Leistung gründen, wenn er den Wert einer Kirchenmusik für die Allgemeinheit und nicht zuletzt für die Kirche selbst ergründen will. Das bewußte Streben nach Erneuerung der Kirchenmusik stellt aber die Aufgabe der Kritik noch auf besondere Stilmomente ein und kompliziert so die Urteilsfindung, zumal, da der Begriff „neue Musik" hier nicht durch die stilistischen Strömungen eines einzigen Kulturkreises bestimmt werden kann, sondern durch den ganz verschiedenen

Stand des „zeitgemäßen" musikalischen Materials in den verschiedenen Ländern differenziert wird. Wir wollen und können angesichts all dieser Schwierigkeiten nicht ins Detail gehen. Wir müssen ein gut Teil der Klärungsarbeit dem engeren Musikzirkel der internationalen Gesellschaft selbst überlassen. Wir heben nur das heraus, was uns als Kunstwerk wertvoll und zugleich im Sinne der Zweckbestimmung gültig oder doch diskutierbar erschien. Dabei müssen wir freilich auch der Grenzfälle gedenken, in denen der ästhetische Charakter des Kunstwerks, die ethische Forderung der Kirche und die geistige Forderung der jungen Generation in mehrfachen Konflikt geraten.

Über Werke wie den 46. Psalm von Florent Schmitt oder die „kleine", übrigens recht ausgedehnte Messe von Walter Braunfels – beide für Chor, Soli und großes Orchester geschrieben – kann ich nur sagen, daß sie mir trotz ihrer vorzüglichen Faktur und unantastbaren geistigen Haltung mehr äußerlich repräsentativ als innerlich überzeugend vorkommen; daß sie mit dem, was der neuen religiösen Bewegung als echte Form ihres Wollens in der Zeit und für die nächste Zukunft vorschwebt, nicht viel gemein haben. Auch das „Te deum" von Paul Müller-Zürich ordnete sich in diesen Betrachtungszusammenhang, gar nicht zu reden von dem „großen Hallelujah", das Otto Siegl nach den Worten des Matthias Claudius gleichfalls für einen großen Apparat aufs Billig-Gefällige hin vertont hat. Mehr unmittelbare Wirkung ging vom „Stabat mater" des Joseph Lechthaler aus, obwohl da die Form nicht recht befriedigte; ferner vom Oratorium „San Francesco d'Assisi" von Malipiero. Dem Malipiero ist als weiteres größeres Werk italienischer Herkunft auf der Linie der spätromantischen sinfonischen Entwicklung die Kantate „Job" von Ettore Desderi (für Bariton und Orchester) achtungsvoll anzureihen. Als bemerkenswerte Kompositionen des Überganges, nicht ohne echt religiöse Fundierung ihres artistischen Stiles, erschienen: das 8stimmige „Te deum" des Belgiers van Nuffel, die Messe für Frauenchor des verstorbenen Franzosen André Caplet; das „Dies irae" des Italieners Pizzetti. Als unserer Zeit, ihrem Ringen und Wünschen zugehörig übten, aus der äußeren Armut Kraft zu stärkerer Innerlichkeit sammelnd, im engeren Bezirk der liturgischen Musik nachhaltigen Eindruck: a cappella-Gesänge von E. Pepping, R. Herberigs und K. Roeseling; die „Missa brevis" von Hans Gebhard (für einstimmigen Frauenchor, zwei Flöten und Klarinetten); eine kleine 5stimmige Messe von Heinrich Lemacher; die 4- bis 5stimmige Messe in cmoll von Gottfried Rüdinger: die herbe und schwierige „Missa nova" des Holländers Marius Monnikendam; und, vor allem, die Messe in amoll für Soli, Chor und Orgel von Dr. Leo Soehner O. S. B., die zwischen Gregorianik und modernen musikalischen Ausdruckstendenzen in ernstem Ringen fromm ihren eigenen Weg sucht. Was aber das Bedürfnis nach einem volkstümlichen geistlichen Musikwerk anlangt, das Liturgie und Volksgesang, lateinischen Geist und deutsches Fühlen, Gregorianik und neuere Polyphonie verbindet, so hat Joseph Haas mit seiner „Deutschen Singmesse" dafür ein Muster der Erfüllung geschaffen, das mit besonderer Genugtuung aufgenommen wurde. Die Frage „Kirchenmusik und Volk" wird den Katholiken allem Anscheine nach noch manche Schwierigkeit bereiten, noch manchen Streit der Meinungen unter ihnen entfachen. Es wird nicht leicht sein, die breite Menge zum aktiven Mitwirken beim gregorianischen Gesang heranzuziehen; es wird nicht leicht sein, ihr die „neue" Musik näherzubringen; es ist eine verzwickte Aufgabe, Gregorianik,

alte und neue Polyphonie in die liturgischen Formen organisch und harmonisch einzuordnen. Jedenfalls ist die Gründung dieser Internationale für neue katholische Kirchenmusik ein Anfang zu ernsthafter Klärung all dieser Fragen und deshalb des Interesses aller Musiker wert, die eine neue soziale Bindung der Musik für gut, ja für nötig halten. Jedenfalls wird die neue Gesellschaft, wie in der ersten Hauptversammlung Johannes Hatzfeld betonte, alles tun, um die katholische Kirchenmusik vom falschen Prunk des Gestern und Vorgestern auf den wahren Ausdruck der Wirklichkeit des Heute hinzulenken. Jedenfalls will und kann die Gesellschaft unter diesem weitesten Gesichtswinkel ein Klärbassin, eine Art „Wasserreinigungsanstalt" werden, wie sie der Mailänder Professor Fausto Torrefranca genannt hat. Jedenfalls will sie, wie Joseph Haas für den Musikausschuß gelobte, die Erfahrungen dieser ersten Fest- und Arbeitswoche ihrem künftigen Wirken fruchtbar machen.

Berliner Streiflichter

Heinrich Strobel

1.

Es gibt keine Krise des Operntheaters. Nur die Gehirne der Großstadtästheten haben sie erfunden. Das ist die Weisheit, die augenblicklich verkündet wird. Es lebe die kulinarische Oper – das Schlagwort des neuen Jahres, das Schlagwort der neuen Biedermännerei, das Schlagwort der neuen Bequemlichkeit. Der preußische Staat unterhält mit vielen Millionen eigens ein Haus für diese kulinarische Oper. Man nennt es ein repräsentatives Institut. Es liegt Unter den Linden und hat eine Bühne, die sich mühelos von links nach rechts und von oben nach unten bewegen läßt. Repräsentative Oper – schön. Wie sieht ihre Zukunft aus? Man könnte denken: wenn es keine Opernkrise gibt, wenn die kulinarische Oper in Butter schwimmt, dann muß auch die Gegenwartsproduktion befriedigend sein. Die Rechnung muß aufgehen.

Wie steht es in Wahrheit? Gerade die Produktion auf diesem kulinarischen Gebiet stagniert. Nicht einmal die Glanznamen von gestern, nicht einmal Strauß und Schreker sind mit ihren neuen Werken im Spielplan zu halten. Selbst ein singender Teufel, der der Staatsoper mit einer Generaldedikation in die Arme springt, muß sich wieder zurückziehen. Aber was einem Schreker recht ist, das ist einem Schrekerschüler billig. Also führt Herr Kleiber die neue Oper von Karol Rathaus auf. Fremde Erde – ein trauriges Kapitel. Rathaus, Pole von Geburt, in Berlin geschult, mit mancher Kammermusik im kleinen Kreis sympathisch aufgefallen, Rathaus holt zum großen Opernschlag aus. Er schlägt hundertprozentig daneben. Wie konnte er diesen dilettantischen Text komponieren, der kaum mit einer Musik von d'Albert erträglich gewesen wäre? Seine Anständigkeit, seine künstlerische Offenheit, sein kompositorischer Ernst wird ihm zum Verhängnis bei dieser Auswandereroper, die den konventionellen erotischen Kulissenkonflikt mit einer lächerlichen sozialen Draperie versieht. Krenek steckt ihm in den Gliedern. Er möchte ein bißchen philosophieren, er glaubt noch an die symbolischen Stimmen der Wolkenkratzer. Er glaubt an das tragische Schicksal der polnischen Einwanderer, die in den Salpeterminen Mittelamerikas zugrunde gehen. Er glaubt aber auch an die hohlen Liebeskonflikte der alten Oper und an die Musikdramatik. Rathaus hat

wohl von den Formprinzipien des „Wozzeck" etwas gehört. Aber ich gebe nichts für ein formales Gefüge, das sich nicht dem Bewußtsein des künstlerischen Menschen unmittelbar erschließt.

Diese Oper scheitert an ihrer Blutlosigkeit. Sie hat kein Leben, keine melodische, keine rhythmische Kraft, sie ist aus kleinen Fetzchen und Flicken gestückelt, eine modern verkühlte, polyphonisierte Schrekerei ohne den theatralischen Sinn, den Schreker in einigen Szenen immerhin hat. Ich nehme sie nicht als Kronzeugen für das repräsentative Theater. Dazu ist sie zu unwichtig, zu unpersönlich. Aber ich nehme sie als Symptom für die Krise des musikalischen Theaters. Hundertmal haben wir es erfahren: es nutzt nichts, Kompromisse zwischen alten Inhalten und neuen Mitteln zu schließen. Eine Oper wird nicht dadurch zeitnah, daß man alten Problemstellungen ein soziales Mäntelchen umhängt. Der Begriff des musikalischen Theaters muß neu formuliert werden. Das kann nicht allein von der Musik aus geschehen. Der Musiker ist heute ein geistig verantwortlicher Mensch, nicht mehr der wackere Notenschreiber, der in seiner Stube sitzt und sich den Teufel schert um alles, was draußen vorgeht. Das Stoffliche ist mindestens ein so wichtiges Problem wie die Musik. Zum kulinarischen Genießertum haben wir nicht mehr die Behaglichkeit und den saturierten Wohlstand.

2.

Rabenalt und Reinking, die uns bei Kroll den reizenden Barbier vorführten, wissen besser Bescheid. Sie sagen: fort mit den alten Texten. Wir modernisieren. In der Staatsoper haben sie sich nicht sehr beliebt gemacht. Also nahm sie Direktor Aufricht am Schiffbauerdamm auf und gründete für sie ein Opernstudio. Nachtvorstellung: Regimentstochter von Donizetti. Rabenalt und Reinking gehen hier noch weiter als im Barbier. Sie mußten es. Denn die Regimentstochter ist stofflich so sehr zeitbedingt, daß sie in ihrer Originalgestalt höchstens für jenes historisch museale Operntheater in Frage kommen könnte, das jetzt von gewissen Seiten wieder so eifrig propagiert wird. Die Musik Donizettis hebt durch ihre stilisierende Kraft die Stofflichkeit nicht auf, wie etwa die Musik Mozarts. Also weg mit dem historischen Milieu. Statt der Kämpfe in Tirol eine südamerikanische Präsidentschafts-Revolution. Statt des neckischen Operngetändels eine kräftige Wild-West-Operette. Die dramaturgischen Änderungen und Zusammenziehungen sind sehr geschickt. Von manchem Stück bleiben nur ein paar Takte übrig, andere fallen weg, neue werden eingesetzt. Keine falsche Pietät. Lebendiges Theaterspiel ist wichtiger als langweiliger Historizismus. Die Arien, die Dekorationen, die Bühne, alles gerät in Bewegung. Rabenalt und Reinking sind nicht wählerisch. Sie nehmen von überall her, um Leben in die Bude zu bringen. Neben glänzenden Einfällen, neben einer präzisen, tänzerischen Gestik gibt es alte Operettenspäße und antiquiertes Kabarett. Die Pointen überschlagen sich zuweilen. Einmal wird wirklich ein neuer komischer Stil gefunden – in jenem herrlichen Ballett der Hochzeitsgäste mit seiner parodistischen Überspitzung, mit seinem disziplinierten Witz. Den ganzen Wust überlebten Ballettgespringes fegt die herrliche Cläre Eckstein weg.

Ein lustiger, frischer Theaterabend voller Anregungen im Schauspielerischen. Aber was hat das mit Opernstudio zu tun? Mit dem neuen Operntheater, das von der Musik Gestalt und Wirkung erhält, das sich gegen den Primat des Szenischen auflehnt? Im

Einzelfall Donizetti mag die Lösung gelungen sein. Aber ist Donizetti überhaupt eine Basis für eine Studio-Aufführung? Die schauspielerische Pointe überwuchert die Musik – worin liegt der Unterschied zu der Fledermaus-Inszenierung von Reinhardt? Es ist geschmäcklerisches, verspieltes Theater. Sehr amüsant, sehr nett.

Aber musikalisches Theater? Die Musik ist Nebensache. Vielleicht kann sie es bei Donizetti sein. Aber das ist noch keine Entschuldigung dafür, daß sie miserabel heruntexerziert wird. Die Sänger, soweit es sich überhaupt um Sänger handelt, sind unzureichend – mit einziger Ausnahme der wundervoll jungenhaften, lebendigen Maria Elsner. Opernstudio gegen die Musik. Dabei verkenne ich den Wert der Aufführung keineswegs. Wie abgestumpft muß das offizielle Operntheater sein, daß wir für eine derartige Harmlosigkeit ein Studio brauchen.

Melosberichte

Schütz-Fest Berlin 1930 Gegen kleinliche Machinationen innerhalb der Schütz-Gesellschaft ist im vergangenen Sommer eine Neue Schütz-Gesellschaft gegründet worden, die, wie der Gründungsaufruf betont, menschlich sauberer, sachlich großzügiger und umfassender zu sein erstrebt. Die erste Veranstaltung der neuen Vereinigung schien unter günstigen Bedingungen zu erwachsen. *Hans Joachim Moser*, erster Vorsitzender der Neuen Schütz-Gesellschaft, zugleich Direktor der Staatlichen Akademie für Schul- und Kirchenmusik, übernahm die Leitung des Festes; die Akademie stellte ihre Kräfte in den Dienst der Sache, die sich in mehrfacher Hinsicht mit eigentlichsten Aufgaben dieser Hochschule berührt. Tatsächlich war das Programm gut aufgebaut, indem die Veranstaltungen den Meister in den Kreis einerseits seiner Vorgänger, andererseits seiner Nachfolger stellten, indem sie ihn weiterhin als weltlichen Musiker dem Zeitgenossen Schein verbanden und als Gestalter mannigfaltiger vokaler und gemischter Besetzungen, auch mehrchöriger Werke hervortreten ließen. Indessen wer gemeint hatte, er würde ein klares Bild der dargebotenen Werke zu gewinnen imstande sein, wurde enttäuscht. Denn, ganz abgesehen von den technischen Qualitäten der Aufführungen, denen man vielfach mangelnde Probezeit anmerkte – die Interpretationen waren im Darstellungsstil so wenig überzeugend, sie ließen die Problematik der üblichen Darstellungsweise solcher Musik so deutlich empfinden, daß die Veranstaltung bedauerlicherweise in negativem Sinn beispielhaft geworden ist.

In den fünf Konzerten – ein Gottesdienst, der in das Fest einbezogen war, bleibe außerhalb der Betrachtung – hinterließen den günstigsten Eindruck die chorischen Aufführungen. Der Jugendchor der Akademie unter Heinrich Martens verdient wegen seines frischen Musizierens besonderen Dank. Der Kammerchor Cäcilia weiterhin brachte unter Pius Kalt, abgesehen von dem geradezu grotesken Instrumentationsversuch eines an sich phantastisch schönen 15stimmigen Werks von Giovanni Gabrieli, anerkennenswert beschwingte, wenngleich etwas grobe Aufführungen heraus. Und der Chor der evangelischen Bachvereinigung unter Wolfgang Reimann hat durchaus saubere Arbeit vorgelegt. Doch bereits die chorischen Darbietungen brachten sich durch ungesunde Dynamisierung um einen wesentlichen Teil der Wirkung. Nicht zu schwaches piano, mezzoforte und lockeres forte lassen polyphone Ausarbeitung zu; jeder Versuch stärkerer Dynamisierung muß scheitern. Vollends jede Dynamisierung der einzelnen Linie, jedes nicht durch Deklamation oder musikalische Phrase bedingte Anschwellen und Abschwellen des Tones erfolgt auf Kosten der Durchsichtigkeit des Stimmengewebes und schwächt den Ausdruck.

In den solistischen Gesangsdarbietungen trat die Tempo-Frage in den Vordergrund. Die dramatisierende Deklamation des stile rappresentativo, deren stärkste Ausprägung durch Monteverdi, in Deutschland durch Schütz erschlossen wurde, verlangt durchaus leidenschaftlichen Vortrag. Indem man Sätze solchen Charakters auf kirchliche Feierlichkeit zu stellen sich bemüht, indem man in solcher Absicht die gebotenen lebhaften Tempi durch stimmungserfüllte Ausweitung jeder einzelnen Note zerdehnt, vernichtet man nicht nur den Ausdrucksgehalt und die lebendige Ausstrahlung dieser glutvollen Musik, sondern auch ihre aus Wortklang und Satzgestalt erwachsende Logik.

Betrüblicher noch die Instrumentaldarbietungen. Von den organistischen Interpretationen ließen zwei (Annibale Padovano und Claudio Merulo) jegliches Verhältnis zwischen Stück und Ausführendem vermissen. *Alfred Sittard* weiterhin umgab die von ihm gespielten Sätze mit einem virtuos geknüpften Gewand von Registrierungskünsten. Und wiederum blieb die Seele der Musik stumm; denn der allzu häufige Wechsel von auffallenden und immer wieder ablenkenden oder gar verschleiernden Klangfarben zerstört Linie, Schwung und Form. Was hier mit den Mitteln der Orgel geschah, vollzog *Hermann Diener* (mit dem Collegium musicum der Hochschule) in extremster Weise wiederum durch Dynamik. Da war kaum eine Phrase, die nicht in sich umgebogen wurde, keine Linie, die nicht irgendeinen dynamischen Effekt aufgesetzt erhielt. Gewiß, Diener erzielte einen Eindruck von Expansivität, von Lebendigkeit. Aber es war statt der Lebendigkeit des musizierenden Spielers die Willkür des bearbeitenden oder leitenden Selbstherrschers. Und statt der Expansivität der Stücke die einer künstlich hinzugebrachten und den Stücken durchaus widersprechenden Temperamentsart. Man möge sich doch endlich einmal gewöhnen, in alter Musik fertig gefügte Bauten zu sehen, nicht Steinbrüche, aus denen man sich das Werk erst zusammenfügen muß oder darf.

Und der spiritus rector des Festes? Als Moser sang, war eine gewisse Lebendigkeit auch bei den Mitsingenden zu bemerken. Mosers Festvortrag bewies nicht nur sein Wissen, sondern auch eine persönliche Auffassung von Schütz. Im übrigen vermißte man kritische Kontrolle allzu häufig. Mehrfach ließ Widerspruch zwischen Äußerungen des Moserschen Programmbuchs und der Aufführungsweise erkennen, daß Moser doch wohl ein anderes Bild der Werke habe. Wir wollen hoffen, daß die zur Verfügung gestellte Zeit zur Ausfeilung nicht genügt hat, hoffen, daß der Vorsitzende der Neuen Schütz-Gesellschaft nicht etwa geglaubt hat, die Verantwortung für jede Aufführung dem einzelnen Leiter überlassen zu sollen. Jedenfalls hat die oben erwähnte Personalunion fruchtbare Folgen nicht gezeitigt. Und so mag, leider, auch nach dieser Veranstaltung wieder mancher Hörer, mit einem Kompliment für viele der Mitwirkenden, sich fragen, warum man denn um die alte Musik, um Schütz insbesondere so sehr sich bemühen solle.

Hans David

Janacek-Première in Mannheim: „Aus einem Totenhaus"

Es ist das Verdienst Max Brods, auch diese hinterlassene Oper *Janaceks* für das deutsche Sprachgebiet gerettet zu haben. Es ist das Verdienst des *Mannheimer Nationaltheaters*, sie der politischen und künstlerischen Reaktion zum Trotz herausgebracht zu haben.

Es ist manches an dem Werk, was bequemer Bürgerlichkeit auf die Nerven gehen mag.

Der *Text*. Herausgebrochen aus den Dostojewskyschen „Memoiren", liegen die Gesprächfetzen der Zuchthäusler da wie eckige Quader, unbehauen, mit scharfen Kanten. Janacek hat keine Zeit mehr gehabt, an ihnen herumzubosseln, er hat in wild aufflammender Schaffenslust einfach einen Roman komponiert. Er ist auch darin noch einmal ungeheuer kühn gewesen, und daß es Dostojewsky ist, an den er heranging, erhöht die Größe des Wagnisses.

Das Totenhaus steht da. Indem in dre großen Erzählungen drei Gefangene drei Tragödien aufrollen, die Geschichte ihres Verbrechens, wird der Zustand aufgelöst, wird aus dem Epos ein Drama. Denn sie

übersteigern sich, sie werden miteinander verflochten und im Gefängnis wird aus Schuld Sühne.

Die *Musik*. Auch da ist alles so ungewohnt. So unbequem neu. Es fehlt so alles, was man sich vom Theater erhofft. Es gibt keine Mignon-Melodie, die man getrost nach Hause tragen kann. Keinen Heldentenor, dessen schimmernde Wehr auf eine Ansichtspostkarte paßt. Alles geht unter in der grauen Luft dieses Totenhauses. Alles verschwindet in dem Kollektivbewußtsein: gefangen.

Daran hält sich die Musik. Sie übersetzt die reale und dichterische Sphäre in die klangliche. Aber es ist mehr als eine bloße Übersetzung, was auf eine blanke Schilderung hinauslaufen könnte. Es ist vielmehr eine Wesensverwandlung, eine Transsubstantiation. So wie Janacek im „Schlauen Füchslein", das auch in Süddeutschland, in Mainz, seine unvergeßliche Uraufführung erlebt hat, den Wald in Musik umsetzte, so nimmt hier das Grauen des Totenhauses musikalische Gestalt an. Diese Musik geht den Dingen bis an die Wurzeln nach, sie geht vom Wort aus, indem sie zeigt, was hinter dem Wort steht. Daraus ergibt sich jener spezifische Janacek-Stil, ein Aneinanderreihen von Melodiefloskeln, von abrupten Harmoniefolgen und scheinbar unmotivierten Kontrapunkten. Das Motiv ist aber doch da, es liegt im Wort, das unmittelbar in Ton übergeht und als wahrhafter „Logos" die Logik des musikalischen Gewebes bestimmt.

Ein glühendes Werk des Mitleids ist so entstanden. Ein Bekenntnis zur Humanität. „In jeder Kreatur ein Funke Gottes . . .", dieser Satz steht, von Janaceks Hand ein Vermächtnis, auf der ersten Seite der Partitur.

Die großen Anforderungen, die das Werk in seiner Singularität stellt, wurden vom Mannheimer Nationaltheater restlos erfüllt. *Richard Hein* wahrte in der Regie bei aller Plastik die unheimliche Einförmigkeit der Szene, aus der nur das scherzohafte Intermedium des zweiten Aktes – Theaterspiel der Gefangenen – im Stil eines mittelalterlichen Totentanzes grell herausstach. Das Ensemble (das gesamte Herrenpersonal) verschmolz zu der unpersönlichen Totalität „Gefangene". Dazu kam die vollendete Wiedergabe des Orchestralen unter *Josef Rosenstock,* der dem eigentümlichen Melos Janaceks mit feinem Spürsinn folgte.

Das Publikum, anfänglich zurückhaltend, bereitete dem Werk schließlich eine warme Aufnahme. Mannheim ist seitdem gespalten in zwei Lager, pro und contra Totenhaus. Daß man über eine Oper diskutiert und sie nicht als abendliches Schlafmittel einnimmt – das ist schon ein Posten auf der „Haben-Seite" des heutigen Theaters, das im „Soll" so stark belastet ist.

Karl Laux

Eine schweizer Don Juan-Oper

„Don Juan in der Fremde" – nicht um den durch Mozart geadelten Don Juan geht es, sondern um den faszinierenden, zu allen Zeiten und an allen Orten lebenden Mann schlechthin. *Dominik Müller* ist kein ungeschickter Librettist. Schade, daß ihm am Ende die Fantasie etwas versagt. Die Szene im Dancing der nordischen Kleinstadt, in dem Don Juan von den gehörnten Männern angegriffen, von den Frauen aber geschützt wird, ist an sich ganz hübsch, doch mit unorganischen Mitteln allzu reichlich ausgestattet. Der Frauenverführer ließ sich darum aus Spanien locken, weil er eine junge Ehefrau in Sevilla kennen gelernt hat; er erweitert seine Bekanntschaft noch wesentlich im Nachtexpreß Sevilla – Paris, ist ihrer freilich bald auch wieder satt. Zu solcher Handlung, die bewußt auf einen leichten Ton gestimmt ist, schreibt *Hans Haug*, der 1900 geborene, in Basel als Chordirektor des Stadttheaters lebende Komponist, eine außerordentlich unterhaltliche, nie erschlaffende Musik. Obwohl die Gefahr naheliegt, meidet Haug den berüchtigten Kapellmeisterstil, er spricht eine zwar noch nicht scharf umrissene, doch eine eigene Sprache. Er nützt sein eminentes Wissen um den Klang des Orchesters, des Chores, der Singstimme raffiniert aus, bekundet vor allem aber auch eine nicht gewöhnliche technische Fertigkeit. Was er wollte, das hat er erreicht: kurze zwei Stunden froh zu unterhalten.

Melosnotizen

Mit *Ernest Bauer*, der sich zielbewußt vom Konzertsaal in das Bühnenfach einarbeitet, als Hauptdarsteller, haben sich *Dr. Oskar Wälterlin* als Regisseur und Kapellmeister *Gottfried Becker* um eine wohlgelungene Wiedergabe des Werkes ihres Mitarbeiters verdient gemacht. Die Première war eine außerordentlich nachhaltige Kundgebung für die anwesenden Verfasser und alle Mitwirkenden. *Hans Ehinger*

Notizen

Oper und Konzert

Paul Hindemith hat seine Oper *„Das Nusch-Nuschi"*, Text von Franz Blei, einer Umarbeitung unterzogen. Die Uraufführung dieser Neufassung findet am 21. Januar im *Königsberger Opernhaus* unter der szenischen Leitung des Intendanten *Dr. Schüler* und unter der musikalischen Leitung des Operndirektors *Werner Ladwig* statt.

Julius Weismanns Oper *„Gespenstersonate"* (nach Strindberg) wurde am Nationaltheater in *München* uraufgeführt.

Ernst Krenek arbeitet an einer *neuen Oper*, die wie Jonny im Alltagsmilieu spielen soll.

In *Köln* wurde *Saties* Ballett *Mercure* zu ersten Mal gegeben. – Die Gesellschaft für Neue Musik in Köln brachte die neue *Konzertmusik* für *Klavier*, *Blechbläser und Harfen* von *Paul Hindemith* zur deutschen Erstaufführung. Den Solopart spielte *Emma Lübbecke* die auch die erfolgreiche Uraufführung des der bekannten Förderin neuer Musik, Frau Elisabeth Coolidge in Chicago, gewidmeten Werkes kreierte.

Die Berliner Liedertafel unter Musikdirektor Max Wiedemann brachte die neue Motette *„Die Linien des Lebens"* von *Joseph Haas* zur Uraufführung. Der anwesende Komponist wurde sehr gefeiert. Joseph Haas ist mit der Komposition eines *Volksoratoriums* beschäftigt, in dessen Mittelpunkt die heilige *Elisabeth* steht. Das Werk wird im Verlag B. Schott's Söhne erscheinen.

Wolfgang Fortner hat soeben ein Schulstück mit Musik *„Creß ertrinkt"* (Worte von Andreas Zeitler) vollendet. Das Werk, das eine packende Episode aus der Wanderfahrt einer Schülergruppe zum Gegenstand hat, wird gelegentlich der nächsten Woche „Neue Musik" in *München* uraufgeführt.

Die *„Freie Vereinigung zur Pflege zeitgenössischer Musik"* in *Greifswald* veranstaltet seit vier Wintern bei freiem Eintritt im Stadttheater sonntägliche Morgenfeiern. Bei der ersten Morgenfeier in diesem Winter wurden unter Leitung von *Dr. Hans Engel*, Privatdozent an der Universität, aufgeführt: Werke für Laienmusik: *Paul Höffer*, Partita für zwei Orchester, *Hermann Reutter*, „Der neue Hiob", op. 37, *Hans Helfritz*, vier Stücke für Streichorchester (Uraufführung aus dem Manuskript) *Paul Hindemith*, „Ein Jäger aus Kurpfalz", Spielmusik op. 45, Nr. 3. Ausführende waren das Stadttheaterorchester und das Collegium musicum der Universität.

In *Freiburg i. Br.*, wo Generalmusikdirektor *Balzer* eine äußerst rege musikalische Tätigkeit entfaltet, spielte *Bela Bartók* sein Klavierkonzert. In der Oper werden Wozzeck und Oedipus vorbereitet.

Gaspar Cassadó spielt am 25. und 26. Januar in der Berliner Philharmonie unter Wilhelm Furtwängler zum ersten Mal das nach der Arpeggione-Sonate von Franz Schubert von Cassadó selbst bearbeitete Konzert für Violoncello und Klavier.

Von *Joachim Stutschewsky*, dem Pionier einer neuen Spieltechnik auf dem Violoncell, erscheint in Kürze eine „Neue Etüdensammlung", deren bahnbrechendes Verdienst hauptsächlich in der Erneuerung des Unterrichtsstoffes und in der Anpassung an die Erfordernisse der zeitgenössischen Musik liegt. Namhafte Komponisten: Hindemith, Toch, der spanische Cellist Cassadó und Stutschewsky selbst haben eine große Reihe von Originalbeiträgen für dieses Werk geschrieben. Die „Neue Etüdensammlung" wird im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, erscheinen.

Im Rahmen eines geistlichen Konzertes fand die Uraufführung von Chören und Solis aus dem Requiem op. 11 von *W. E. v. Brandis* in *Krefeld* statt.

Der *Nürnberger Kammerchor* und *Männergesangverein* unter Leitung von *Waldemar Klink* brachte in seinem letzten Konzert neben Werken von Lassus, Händel und Gabrieli Ur-Erstaufführungen von Egon Wellesz, Karl Schäfer, Hermann Erpf und Hans Gebhard.

Personalnachrichten

Ernst Boehe, der langjährige verdiente Leiter des *Pfalzorchesters* beging seinen 50. Geburtstag.

Arnold Mendelssohn, der Darmstädter Chor- und Kirchenkomponist, konnte zu Weihnachten seinen 75. Geburtstag in ungebrochener Arbeitsfrische feiern.

Alfred Einstein, der Wissenschaftler und Kritiker, feierte um die gleiche Zeit seinen 50. Geburtstag.

Das *Witzenbacher Trio* in Karlsruhe hat in sein Programm Werke von Graener, Heinr. Kasp. Schmid, Honegger, Ravel etc. aufgenommen.

Stagione – die Rettung?

Der *Kölner Theaterdezernent* hat den Stadtverordneten eine längere Denkschrift übergeben, in der er eingehend die *Kölner Opernkrise* behandelt und die Möglichkeiten zur Behebung dieser Krise untersucht. Er kommt zu dem Schluß, daß ernsthaft eine *Spielgemeinschaft* der Kölner Oper mit den benachbarten Städten anzustreben sei. Die künstlerischen Nachteile einer Mitversorgung benachbarter Städte würden sich sehr vermindern lassen, wenn man sich zu einer Art Stagione entschließen könnte. Die einzelnen Städte würden dann nicht neun oder zehn Monate lang Opernbetrieb haben, sondern sich – je nach Größe, künstlerischer Aufnahmefähigkeit und Finanzkraft – mit einer Spielzeit von zwei, oder vier Monaten begnügen müssen. – Wird man im Rheinland den Plan der Stagione praktisch verwirklichen, der im Melos mehrfach schon als Lösung der Opernkrise vorgeschlagen wurde?

Die Städte *Trier* und *Koblenz* planen zur Konzentration ihres Musiklebens eine gegenseitige Operngemeinschaft. Ferner schweben zwischen Trier uud den zuständigen staatlichen Stellen Verhandlungen zwecks Umwandlung des Orchesters der Stadt Trier in ein Südwestdeutsches Sinfonie-Orchester.

Das *Sternsche Konservatorium der Musik in Berlin* eröffnete ein neues Institut in Wilmersdorf unter dem Namen *„Zweiganstalt Kaiserallee“*. Zu den Leitern wurden *Maxim Jacobsen* und *Diez Weismann* ernannt. Der Schule werden unter anderem ein Kinderkonservatorium *(Dr. M. Th. Schmücker)* und ein Abendkurs für Hausmusik angegliedert.

Ausland

Amerika:

Erich Kleiber wurde für weitere 24 Konzerte mit dem *New-Yorker Sinfonieorchester* für die nächste Saison verpflichtet.

Belgien:

Wanda Landowska hatte bei einem Konzert mit ihrer Schule, das in der Société Philharmonique in *Brüssel* stattfand, einen außergewöhnlich starken Erfolg.

Frankreich:

In den *Bouffes Parisiens* in *Paris* gelangte die Operette *Les Aventures du roi Pausole* von *Arthur Honegger* zur ersten Aufführung.

Milhauds Christophe Colomb gelangt in *Toulouse* zur ersten französischen Aufführung.

A. L. Hettisch publiziert bei Alphonse Leduc, Paris die zwölfte Serie „Vocalise-Etudes“, die für das Pariser Konservatorium bestimmt ist. Man findet Beiträge von Bohusla Martinu, Daniel Ruyneman, Alexander Tansman u. a.

Holland:

Auf Grund der großen Erfolge, die das *Aachener Stadttheater* mit der Festaufführung zum Lütticher Musikfest und mit seinen Gastspielen in Amsterdam (für die Wagnervereeniging und die Stadt) erzielte, erhielt es von verschiedenen ausländischen Städten ebenfalls Gastspiel-Einladungen. Zuerst wird am 27. Januar unter der musikalischen Leitung von Paul Pella und der Spielleitung des Intendanten Heinrich K. Strohm ein Operngastspiel in *Rotterdam* stattfinden. Wahrscheinlich werden die für *Haag* geplanten Gastspiele sich unmittelbar anschließen.

Italien:

In der Arena zu *Verona* werden im Sommer die *Meistersinger* mit deutschen Künstlern unter freiem Himmel aufgeführt.

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben“: Dr. HEINRICH STROBEL, BERLIN; für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstraße 10

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

Diesem Heft liegen bei:

„Der Weihergarten“, Verlagsblatt des Hauses B. Schott's Söhne, Mainz-Leipzig-London-Brüssel-Paris (Nr. 1, Januar 1931). „Der Weihergarten“ wird künftig regelmäßig unserer Zeitschrift beiliegen;
ein Prospekt über die im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, erschienenen Studienpartituren;
Jahrgang 2, Heft 7 der Mitteilungen „Kultur und Schallplatte“ der Firma Carl Lindström A. G., Berlin S. O. 36.

EINBANDDECKEN

zum IX. Jahrgang (1930)

MELOS

Zeitschrift für Musik

Die Decken sind in grünem Ganzleinen mit Rückenprägung geschmackvoll ausgeführt

Preis Mk. 2.50
zuzüglich 30 Pfg. Porto

Auch für die früheren Jahrgänge sind Einbanddecken zum gleichen Preise lieferbar

Die bereits eingegangenen Bestellungen gelangen Mitte Februar zur Ausführung

DER MELOSVERLAG / MAINZ

Ein neues Konzertwerk für Kammerorchester : :

Carl Orff

Kleines Konzert

nach Lautensätzen
aus dem XVI. Jahrhundert

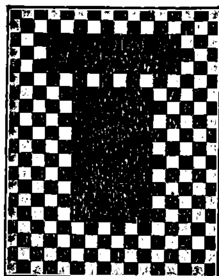
Besetzung:
Flöte, Oboe, Fagott, Trompete, Posaune, Cembalo, Schlagzeug

Aufführungsdauer: ca. 15 Min.

Aufführungsmaterial nach Vereinbarung

Partitur auf Wunsch zur Ansicht

B. Schott's Söhne / Mainz



Das neue Klavierbuch

enthält in 3 Bänden
62 Stücke zeitgenössischer Autoren
in leichter Spielbarkeit für Klavier

Vertreten sind:
Strawinsky - Hindemith - Toch - Honegger - Albeniz - Bartók - Beck - Benjamin - Bornschein - Butting - Copland - D. Dushkin - Gretchaninoff - Haas - Jarnach - Korngold - Milhaud - Poulenc - Reutter - H. K. Schmid - Schulthess - Scott - Sekles - Slavenski - Tansman - A. Tscherepnin - Wiener - Windsperger - H. Zilcher

Band I	Band II	Band III
27 leichte Stücke Ed. Nr. 1400	16 mittelschw. Stücke Ed. Nr. 1401	19 leichte u. mittelschw. Stücke Ed. Nr. 1402

Jeder Band M. 3.—

Die beste Einführung in Geist und Sprache der neuen Musik

Verlangen Sie den illustrierten Prospekt mit Notenbeispielen

B. Schott's Söhne / Mainz-Leipzig

Heft 2
10. Jahr

Februar 1931

Situation der Oper

Gespräch mit Kurt Weill

Frage: Was ist charakteristisch für die Situation der Oper in dieser Saison?

Weill: Charakteristisch für die gegenwärtige Situation des musikalischen Theaters ist das auffallend starke Zurückgehen von allen Stücken, die sich in irgendeiner neuen oder gar exponierten Art mit dem Form- und Inhaltsproblem der Oper auseinandersetzen. Wenn man die Spielpläne der großen Opernhäuser und Provinztheater ansieht, wenn man mit den Leitern großer Bühnen oder anderen führenden Persönlichkeiten des Musiklebens spricht, so bemerkt man, wie stark überall die Bestrebungen sind, das Operntheater zu einem musealen Unternehmen abzustempeln. Auch für diese Bewegung stellt sich, wie immer in solchen Fällen, schnell eine theoretische Begründung ein. Obwohl die Bewegung lediglich einer Rücksichtnahme auf bestimmte äußere Umstände entspringt, will man sie als innere Notwendigkeit, als zwangsläufiges Ergebnis einer Entwicklung hinstellen. Der Begriff Oper soll so einseitig im musealen Sinne stabilisiert werden, daß jede produktive Auseinandersetzung, daß jeder Versuch einer Auflösung dieses Begriffs von vornherein abgelehnt oder als in eine andere Kategorie gehörig bezeichnet wird.

Frage: Wie erklären Sie das Zurückgehen der modernen Werke in den Spielplänen dieser Saison?

Weill: Das Zurückgehen der modernen Opern ist zunächst einzuordnen in die allgemeine kulturelle Reaktion. Es ist wie alle Erscheinungen dieser Bewegung in erster Linie ein Ergebnis der sinnlosen Angstpsychose der maßgebenden Kreise, deren Aufgabe es ist, die Produktion an die Konsumenten heranzuleiten.

Meine Erfahrungen mit „Mahagonny" haben die Richtigkeit dieser Behauptung nach der positiven und nach der negativen Seite erwiesen. Die Frankfurter Stadtverordnetenversammlung hat sich nicht von einer Horde von Analphabeten, die unter Führung eines langgesuchten, bei dieser Gelegenheit abgefaßten Eisenbahndiebs gegen die epische Oper demonstrierte, ins Boxhorn jagen lassen, und seit der gestörten zweiten Aufführung haben zehn weitere ohne Störung stattgefunden. Dagegen suchten andere Theater ihre Ängstlichkeit hinter allen möglichen Ausflüchten zu verstecken. Sie unterwarfen sich freiwillig einer Zensur, die in Wirklichkeit noch nicht besteht und die, wenn sie wirklich kommen sollte, hauptsächlich auf diese Ängstlichkeit in einer Zeit des Übergangs wie der jetzigen zurückzuführen sein wird.

Frage: Glauben Sie, daß der Rückgang der modernen Opern in den Spielplänen auf ein Nachlassen der Produktion zurückzuführen ist?

Weill: Nein, erstens bin ich davon überzeugt, daß eine Reihe von Stücken vorhanden ist, die ausreichen würde, um ein zielbewußtes Theater auf zwei Jahre mit den

nötigen modernen Werken zu versorgen. Und dann ist zu sagen, daß sich auch die künstlerische Produktion nach dem Gesetz von Angebot und Nachfrage richtet.

Frage: Hängt nicht vielleicht die künstlerische Situation mit der wirtschaftlichen Situation der Theater zusammen?

Weill: Es ist ziffernmäßig nachzuweisen, daß sich auch mit neuen Opern Erfolge erzielen ließen, die die gleichen Aufführungsziffern in einer Saison gewährleisten, wie die meisten Neueinstudierungen von älteren Werken, soweit diese nicht ausgesprochene Publikumsreißer sind. Dazu kommt, daß die moderne Oper (wie überhaupt das moderne Theater) ihrer ganzen Bühnenform nach einen viel geringeren Aufwand an Kostümen usw. erfordert als etwa eine Neueinstudierung von Werken der Gattung „Prunk- und Schauoper"

Ich kann mir auch nicht denken, daß beim Rückgang der modernen Werke in den Spielplänen der Opernhäuser die Tantièmenfrage eine Rolle spielen soll. Trotzdem hat es den Anschein. Man hört, daß große deutsche Opernbühnen von ihren vorgesetzten Behörden die Anweisung erhalten, sich möglichst auf tantièmenfreie Werke zu beschränken. Auch der bekannte Schritt des Bühnenvereins, der auf eine Herabsetzung der Autorenanteile hinzielt, ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen. Dabei machen, wie ich in einer Statistik gelesen habe, die Summen, die an die Autoren abgeführt werden, etwa 2% des Gesamtetats eines Theaters aus. Es ist kaum möglich, daß die Wirtschaftskrise der deutschen Theater von diesen 2% abhängt, die einzig und allein die finanzielle Grundlage für die erstrebenswerte Weiterentwicklung der Opernproduktion sind.

Man kann auch nicht gerade die Produktion dafür verantwortlich machen, daß die deutschen Operntheater heute in einem Stadium der Um- und Neuorganisation angelangt sind und daß sich diese Umgruppierung nicht ohne Kämpfe vollzieht. Die Zusammenfassung mehrerer nahe beieinander liegender Opernbühnen, die, wie das Rheinland zeigt, immer greifbarer wird, ist auch für die Komponisten erstrebenswert. Auf den ersten Blick scheint eine solche Regelung die Aufführungsziffern neuer Werke ungünstig zu beeinflussen. Doch wird durch eine Zusammenfassung der zersplitterten Kräfte an einer zentralen Stelle zweifellos eine Niveausteigerung der Aufführungen erreicht, die bestimmt auch der Auswirkung der modernen Produktion zugute kommt, und dies umso mehr, als im Fall eines Erfolgs die Aufführungen in nah beieinander liegenden Städten nicht mehr durch den Konkurrenzneid der verschiedenen Bühnenleitungen behindert sind

Frage: Da Ihnen also die wirtschaftlichen Schwierigkeiten nicht unüberwindlich scheinen, worin erblicken Sie dann den Grund für die gegenwärtigen Hemmungen?

Weill: Die moderne Oper entwickelt sich zu einem eigenen Typus hin. Die bisherigen Phasen dieser Entwicklung haben gewisse Stilelemente herausgebildet, die allein noch nicht den Begriff der neuen Oper ausmachen, sondern nur Teile einer Gesamtentwicklung bedeuten. Solche Stilelemente sind: die epische Aufrollung eines Vorgangs, der Verzicht auf illustrative Wirkung der Musik, die Desillusionierung der Szene, die Beseitigung des falschen Pathos, die dramaturgische Auswertung der absoluten musikalischen Form usw. Es ist typisch für die Verworrenheit der heutigen Situation, daß diese Elemente eines neuen Theaterstils einzeln herausgegriffen und entweder schon in sich verfälscht oder durch Vermengung mit anderen, überkommenen Stilformen mißverständlich angewendet werden. Besonders gefährlich sind derartige Bestrebungen, die man als modernistisch

bezeichnen kann, dort, wo einzelne Stilelemente des neuen Theaters lediglich dazu benutzt werden, um Aufführungen klassischer Opern auf neu zu frisieren. Die einen predigen die Auflösung nach der schauspielerischen Seite hin und machen dabei nichts anderes als jene älteren Opernregisseure, die aus Abneigung gegen die Musik jede musikalische Form durch eine schauspielerische Pointe oder durch eine Überfülle von „Regieeinfällen" zerstörten. Die anderen versuchen die Form des statuarischen Theaters auf ältere Werke anzuwenden, deren dramatische Impulse sie auf die Weise abtöten. Aber diese Versuche sind nur Ausflüchte. Man glaubt den Bestrebungen des modernen Theaters Genüge zu tun, wenn man seine Formelemente auf Werke anwendet, deren Aufführung im übrigen mit keinerlei Risiko verbunden ist. Es muß aber festgestellt werden, daß sich diese Elemente des neuen Theaters in ihrer Totalität nur an Werken des neuen Theaters überzeugend realisieren lassen.

Frage: Wie beurteilen Sie demnach die Aussichten der Oper?

Weill: Ich konstatiere zunächst, daß für die Oper immer noch ein ausgesprochenes Publikumsinteresse besteht, weil sie präzisere Leistungen bietet als das Schauspiel und weil mindestens ein Teil der Hörer ein fachmännisches Verständnis für die musikalischen und gesanglichen Leistungen hat. Ich habe immer den Standpunkt vertreten, daß die Oper mit dem zeitgenössischen Theater Schritt halten muß. Das war schwer in einer Zeit, als das moderne Theater auf die wirklichkeitsgetreue Darstellung aktueller Vorgänge gerichtet war. Denn diese Form des aktualisierten Theaters bot der Oper nur geringe Chancen. Heute, da wieder eine große Form des Theaters heraufkommt, eine Form, die in gehobener Sprache, in gesteigerter Realität die Ideen der Zeit den zeitlosen Ideen einordnen will, muß auch die Oper ihren soziologischen Raum finden, ja, es ist sogar anzunehmen, daß diese Form des Theaters keinesfalls auf die gestische Wirkung und auf die stilisierende Kraft der Musik verzichten kann. Dazu ist allerdings eine Musik nötig, die den Hörer nicht berauscht, sondern ihn zum mitdenken veranlaßt, die daher selbst mitdenkt, und die, unter Ausnutzung der formalen Kräfte der Musik, von sich aus die Dramaturgie des Werkes bestimmt, um auf ihre absolute Wirkung zu verzichten.

Heinrich Strobel

Die kulturpolitische Situation des heutigen Operntheaters in der kleineren Stadt

Hellmuth Götze

Ausgangspunkt dieser Betrachtung ist die Voraussetzung, daß das Operntheater der kleineren Stadt wesentlicher Bestandteil der geistigen Interessensphäre ihrer Bewohner ist; daß ferner diese Interessensphäre über den durchschnittlichen Kleinstadthorizont hinausreicht, was einzig durch jahrzehntelange systematische Erziehung und besondere Begabung eines geistig regsamen Besucherkreises in allen künstlerischen Fragen gewährleistet erscheint.

Sind diese Vorbedingungen erfüllt, so muß die grundsätzliche Feststellung der künstlerischen Mission des Operntheaters der kleineren Stadt getroffen, seine Existenzberechtigung im höheren Sinne geprüft werden. Kann überhaupt das Operntheater einer kleineren Stadt im Gesamtbilde deutscher Kunstbetätigung von irgendwelcher aus-

strahlenden Bedeutung sein, die es berechtigt, über die Stadtmauern hinaus zu wirken und als „Symptom der Kunst“ Wertung zu verlangen? Diese wichtige Frage muß positiv beantwortet werden, wenn die besonderen Vorzüge und Eigenheiten der kleinen Stadt für den Kunstbetrieb richtunggebend bleiben und nicht die Impotenz, die in schlechten Kopierversuchen der Großstadtoper Ruhm sucht und dadurch sich selbst ad absurdum führt. Es ist Verkennung aller gegebenen Möglichkeiten, wenn die Kleinstadtoper eine künstlerische Mission dadurch vorzutäuschen versucht, daß sie mit unzulänglichen Mitteln das kulinarische Repertoire der europäischen Opernzentren ihren Abonnenten auftischt und am Ende der „arbeitsreichen“ Spielzeit befriedigt das Schlachtfeld überblickt, auf dem von Tiefland bis zum Ring, von Fidelio bis zum Dudelsackschwanda alle gangbaren Opernhelden verbluten. Nein, der Vorzug der Kleinstadtoper besteht wesentlich in der Beschränkung auf das Erreichbare, besteht in der Möglichkeit, alljährlich eine nur kleine Anzahl ausgewählter Opernwerke von Grund auf einzustudieren, sie mit jungen, durch den Repertoireschlendrian noch nicht verdorbenen Kräften neu zu schaffen und mit diesen in sich geschlossenen Schöpfungen die erzieherischen Probleme fortschrittlicher Kunstbetätigung mit wirksamster Intensität an einen ständigen Besucherkreis heranzubringen. Wenn irgendwo, so können in der kleineren Stadt allein durch die größere Nähe von Bühne und Publikum geistige Erziehungsprobleme sichtbarer gelöst werden, als in der großen, die ganz andersgeartete künstlerische Aufgaben und Wirkungen zu vermitteln hat.

Die absolute Mittelpunktstellung des Theaters der kleineren Stadt in der Interessensphäre aller ihrer geistig-aktiven Bewohner ist an sich schon ein beglückendes Positivum, das zu erhalten den restlosen Einsatz der besten Kräfte lohnt. Die Aufgabe des Leiters liegt klar zutage. Ein aus den öffentlichen Mitteln der gesamten Bevölkerung erhaltenes Kunstinstitut hat der gesamten Bevölkerung zu dienen. Die fundamentale Wahrheit dieses Arguments verpflichtet den Bühnenleiter zu einer Spielplangestaltung nach keinen anderen als künstlerischen Grundsätzen. Sie verpflichtet ihn weiter zu dem Bekenntnis, zu seinem Teile im neuen Deutschland Aufbauarbeit zu leisten; nicht nur Erhaltungsarbeit an den Werten der Vergangenheit, sondern in erster Linie Pionierarbeit in unentdecktes und auch in unkultiviertes Gebiet. Der Leiter einer zu künstlerischer Leistung verpflichtenden Bühne muß sich mit aller Entschiedenheit dagegen wehren, daß Parteipolitik und einseitige Weltanschauung richtunggebenden Einfluß auf die künstlerische Arbeit und damit auf das Theater gewinnen. Dieses Kunstbekenntnis, das klar in seiner Zielsetzung zum überparteilichen deutschen Kulturtheater ist, dieses künstlerische Problem muß in Einklang gebracht werden mit den wirtschaftlichen und finanziellen Gegebenheiten, was stärkste Anteilnahme großer, alle Schichten der Bevölkerung umfassende Besucherkreise an den täglichen Bühnenereignissen zur selbstverständlichen Voraussetzung hat.

Hinge das Schicksal der Provinztheater wirklich von diesen beiden natürlichen Problemen — von dem künstlerischen und dem finanziellen — ab, so wäre der unvermeidliche Kampf um die Bewilligung des Etats ein klarer, und sein Ausgang richtete sich wesentlich nach den Talenten derjenigen, die ihn führen. Die Schwierigkeit einer Lösung des finanziellen Problems kann von keinem Gegenwartsmenschen verkannt werden, und jede vernünftige Sparmaßnahme hat zwingende Kraft, sofern sie nicht die

Sicherung des Fortschritts gefährdet. Vernunft aber ist nichts ohne Gerechtigkeit; sie wird zum Unsinn und zur schreienden Ungerechtigkeit, wenn amusische Überbegabung durch rücksichtslosen Abbau von Spielzeit, oder durch Aufgabe der Gemeinnützigkeit, also durch Rückwärtsorientierung auf der ganzen Linie, das Allheilmittel für die Sanierung der nicht durch die Schuld der Theater ramponierten öffentlichen Finanzen gefunden zu haben glaubt. Jeder Abbau, der mit einem Steigern unbeschäftigter Arbeitswilliger verbunden ist, bedeutet grundsätzlich – politisch, wirtschaftspolitisch und wirtschaftlich gesehen — Krankheit und keine Heilung. Der Schrecken bürokratischer Eisenbartkuren muß eines Tages zwangsläufig zum Arbeitsaufbau und damit von ganz allein zur Erhaltung des Existenzberechtigten bis zur Grenze des Möglichen führen.

Daß die Abbaupsychose zur Zeit mächtig die Oper bedrängt, ist große Mode bei den Parteien, die sich den Weg zu den Herzen ihrer irritierten Wähler nicht durch Steuerbewilligung verbauen wollen. Daß dieser Abbau zu einem irgendwie erstrebenswerten Ziele nicht führt, haben schon diejenigen Städte bewiesen, die nicht früh genug ihre Rückwärtsorientierung anschaulich dokumentieren konnten. Daß diese absolut negativen Ergebnisse noch immer nicht zur endgültigen Fundamentierung der öffentlich-rechtlichen Theater geführt haben, daß im Gegenteil die Kämpfe um die Erhaltung derselben gerade in diesen Wochen aufs heftigste toben und im besonderen der Abbaugedanke der Oper allenthalben „erwogen" wird, läßt sich keinesfalls allein aus der Schwierigkeit einer Lösung der finanziellen und wirtschaftlichen Krise erklären.

Hier sind Kräfte wirksam, welche die klare Problemdarstellung – künstlerisch und finanziell – verwirren und sie durch eine bewußte Verkoppelungstaktik mit zwar abseitigen, aber höchst aktuellen Interessengebieten des öffentlichen Lebens unterminieren. In keinem verhängnisvolleren Augenblicke konnte der brutale Wille zur Politisierung des deutschen Theaters offenbarer werden, als in dem gegenwärtigen; in keiner kritischeren Situation konnte die Austragung weltanschaulicher Gegensätze das unverhüllte Verlangen zur parteipolitischen Radikalisierung des Theaterbetriebes gefahrdrohender unterstützen als in der jetzigen. Hier beginnen die Irrtümer der kleineren Kulturzentren beispielhaft zu werden, und es lohnt sich schon ihren Wegen, die ein unheilvolles Symptom der Gegenwart sind, nachzuspüren.

Moderne Werke, moderne Musik, zeitgemäße Inszenierungsmethoden sind vom Standpunkt des politisch bedrohten Bürgers ohne weiteres gleichbedeutend mit Destruktion und antinationalen Bestrebungen. Diese Psychose verliert auch dann nicht ihre Suggestion, wenn sich der Spielplan absolut frei von allen tendenziösen Experimenten hält und den höchsten Prozentsatz mit dem Kulturgut der Vergangenheit bestreitet. Die vereinigte Mittelmäßigkeit aller Parteien aber, die nichts grimmiger haßt, als geistige Auseinandersetzungen und die das deutsche Theater für eine Museumsangelegenheit hält, deren verstaubte Vitrinen nur Beispiele bis zum Jahre 1914 enthalten dürfen; diese Stehengebliebenen und nur Rückwärtsschauenden im Geiste, welche die Zeit, in der sie leben, negieren und sich beharrlich der Erkenntnis verschließen, daß auch eine chaotische Entwicklung eine Entwicklung ist, mit der jeder lebende Deutsche sich pro oder contra auseinanderzusetzen hat, und zwar in offener Feldschlacht ebensowohl auf der Bühne des Lebens, als auch auf den Brettern der Bühne, die dieses Leben widerspiegeln soll; diese ewig Gestrigen, die die Probleme der Kunst nicht von denen der Weltanschauung,

der Politik zu trennen vermögen, diese stillen Verschwörer, Krittler und Mitläufer, die kaum das Gute wollen, aber sicher das Böse schaffen, stürzen sich mit Vehemenz auf das bescheiden zur Diskussion gestellte charakteristische Gegenwartsschaffen und üben sich in Terror und Drangsalierung Andersdenkender. Der gerechte Kampf um Objektivierung und Meinungsfreiheit in künstlerischen Dingen, der moralisch und ethisch unantastbar ist, wird systematisch mißkreditiert, indem man ihm ohne Logik und Scham nationale, sittliche und humane Beweggründe von vornherein abspricht.

Die Wortführer einer so gearteten Opposition bleiben aber sofort isoliert und ohne wesentliche Gefolgschaft, wenn das auf der Opernbühne zur Diskussion gestellte Gegenwartswerk so reife künstlerische Substanz beweist, daß seine durchschlagende Wirkung bei der Mehrheit des Publikums im ersten Anhieb alle aus privater Mentalität kommenden Bedenken über den Haufen rennt. Die Aufführung als Endzweck dramatischen und kompositorischen Schaffens kann ihren schönsten Sieg durch sich selbst erringen, und Werke im Range des Bergschen „Wozzeck“, der Hindemithschen „Cardillac“ und „Neues vom Tage“, der Brecht-Weillschen „Dreigroschenoper“ sind die typischen Beispiele für die Richtigkeit der hier vertretenen Argumente. Aber wehe, wenn das problematische Opernwerk eines jungen Komponisten diese meisterlichen Wirkungseigenschaften noch nicht besitzt, wenn es „nur“ begabt ist, aber unreif sich gebärdet! Dann geht auch leicht die Menge, betrogen in ihrer Hoffnung auf eine hundertprozentige Wunscherfüllung, gleichgültig und ohne böse Absicht den Weg der unsachlichen Negierer, und das Theater hat eine Schlacht verloren. Deshalb ist die Pflicht zur schärfsten Auslese der auf der Opernbühne der kleineren Stadt zur Diskussion zu stellenden Gegenwartswerke von grundsätzlicher Wichtigkeit. Die Qualität bleibt auch hier entscheidend, nicht die Zahl.

Das dramatische Kunstwerk hat ein unbestreitbares Recht auf die öffentliche Aufführung; erst auf der Bühne kann es seine Existenzberechtigung unter Beweis stellen, erst im Rampenlicht hat es sein Urteil zu empfangen. Da das Beispiel jedoch gelehrt hat, daß auch moderne Opern dieses Urteil nicht zu fürchten brauchen, da aber andererseits die aus unsachlichen Motiven betriebene Verkoppelungstaktik nicht in allen Fällen die gesund urteilende, zu objektiver Kunstbetrachtung erzogene Menge der Theaterbesucher erfolgreich terrorisieren kann, so muß notgedrungen die vox populi verhindert werden. Es darf gar nicht zur Aufführung des in Frage stehenden Werkes kommen! Mit allen Mitteln demagogischer Pfiffe und Ränke wird es niedergeknüppelt, beschimpft, verächtlich gemacht, mißkreditiert. Die Unsachlichkeit der Kampfmittel feiert Orgien, die nur übertroffen werden von der Prophetie literarischer Schmocks, die sich z. B. mit der Musik eines in letzter Zeit vielgenannten Opernwerks schon kritisch zu einer Zeit auseinandersetzten, als sie noch keine Note davon kannten. Als besonderes Kuriosum darf auch die Tatsache nicht unerwähnt bleiben, daß die Namen unaufgeführter moderner Werke sogar in Wahlzeiten als parteipolitische Kampfparolen eine Rolle spielen, die in der Kleinstadt nicht unterschätzt werden darf. Es ist zu hoffen, daß diese Auswüchse nur vorübergehende Erscheinungen aufgeregter Zeiten sind, und daß ihre Wirkung in einer beruhigten Atmosphäre sachlicher Arbeit bald vergeht.

Nicht so optimistisch ist aber eine andere Folge der parteipolitischen Verkoppelungstaktik mit den finanziellen Forderungen des subventionierten Theaters zu beurteilen. Bleibt nämlich die Theaterleitung in dem gegenwärtigen Chaos widerstreitender Einflüsse

ihrem einzig richtigen Grundsatz getreu, in ihrem Spielplan nur künstlerischen Absichten Geltung zu verschaffen, verschließt sie sich mit klarer Konsequenz allen heranstürmenden parteipolitischen und weltanschaulichen Einwirkungsversuchen, so spielt die Verkoppelungstaktik ihre wirkungsvollste Pointe mit der Drohung aus, dem Theater die notwendigen Zuschüsse zu verweigern. Einem Kämpfer für die kulturelle Freiheit deutschen Geisteslebens fällt es nicht leicht, sich in diesen Gedankengängen hoher Politik zurechtzufinden. Er wird pflichtgemäß versuchen müssen, auch dieses Angriffs Herr zu werden und durch sachliche Argumente die Berechtigung solcher Methoden zu widerlegen.

Daß diese die Entwirrung der vier Probleme, von denen die gegenwärtige Situation des Operntheaters der kleineren Stadt bedrängt wird, nicht gerade erleichtert, liegt auf der Hand, und nur unbeirrbarer Leitungswille wird die Unentbehrlichkeit des ihm anvertrauten Kulturgutes so einwandfrei darlegen können, daß über den Zwang zur grundsätzlichen Bewilligung öffentlicher Zuschüsse in der Mehrheit der Bevölkerung keine Zweifel herrschen. Steht der finanzielle Erfolg im erwarteten Verhältnis zum künstlerischen, so schließt sich klar und deutlich der Ring der Leitertätigkeit für jeden sehenden Bürger, und das Theaterproblem als solches wird seine gerechte Lösung finden. Wer aber mit abseitigen Plänen deutsche Kulturzentren gefährden und damit das deutsche Provinztheater zerschlagen will, der hebe den ersten Stein.

Lohengrin im Smoking?

Ein Beitrag zur Problematik der Repertoire-Inszenierung

Adolf Raskin

Die Lohengrine sind hartnäckige Männer, und ihre Schwäne schwimmen nach wie vor durch die seichten Gewässer des gegenwärtigen musikalischen Theaters. Manche Leute können das nicht begreifen, und nur die Neugier treibt sie von Zeit zu Zeit in die Opernhäuser, die einen Lohengrin mit oder ohne Schwan auf ihren Brettern für die törichte Tugend streiten lassen. Neugierig? – Ja – wie mag der moderne Regisseur X diese unglaublich romantische Wunderwelt bezwingen? Wie wird sein fanatischer Wille zur Wahrheit mit der „Unwahrhaftigkeit“ dieser musikdramatischen Oper fertig werden? Wie wird er eine Illusion erzielen, ohne die Forderungen des modernen Theaters unerfüllt zu lassen? Wie also wird er seinen Ruf als moderner Regisseur im Kampf gegen einen sagenhaften Ritter verteidigen, ohne diesen Ritter der Lächerlichkeit preiszugeben oder ohne ihn einfach als eine erledigte Theaterfigur von vorgestern zu „entlarven“? Soll er ihn wie Hamlet in einen Frack oder abwechslungshalber in einen Smoking stecken? Wir wissen ja, daß Theaterskandale unter Umständen ein heilsames Mittel sein können, das Interesse am Theater zu beleben. Am liebsten würde er vielleicht die Notwendigkeit einer Lohengrin-Aufführung überhaupt leugnen und was anderes inszenieren – aber „leider“ gibt es Lohengrine an allen Ecken und Enden des alten Opernrepertoires. Lohengrin ist eben der Exponent einer Gattung, mit welcher jeder Regisseur – solange das Theater ohne Repertoire nicht leben kann – rechnen muß. Bleiben wir also „pro forma“ einmal bei Lohengrin.

Das Werk „Lohengrin“ eines nicht wegzudenkenden deutschen Musikdramatikers ist immer noch ein Kassenstück und wohl auch ein Kunstwerk. Kunstwerke sind Wirk-

lichkeiten – keine eindeutigen Wirklichkeiten. Ein Kunstwerk ist sozusagen eine chemische Verbindung verschiedenster Wirklichkeiten. Da ist zuerst die Wirklichkeit des zeitgebundenen Stoffes: in diesem Falle die sagenhaften Ereignisse an der Schelde, die Zeit und die Gegenstände und die Menschen am Hofe König Heinrichs, die Handlungen und Konflikte dieser Menschen vor einem sagenhaft historischen Hintergrunde.

Jedoch: Wagners „Lohengrin" ist nicht einfach eine Reportage der merkwürdigen Zustände und Ereignisse am Hofe eines längst vergessenen Königs. Er ist ein musikdramatisches Kunstwerk. Und deshalb enthält dieser Lohengrin unter Umständen allgemeingültige dichterische Ideen und das, was man musikalische Substanz nennt: die Wirklichkeit der künstlerischen Form. – Weitere Wirklichkeiten stecken dahinter: Wagner ist zu seinen Lebzeiten durchaus ein Kind seiner Zeit gewesen. Seine Zeit, sein Umkreis ist als „destillierte Wirklichkeit" auch in diesen Lohengrin hineingeraten: die zeitgebundene Wirklichkeit des Dichtermusikers und seiner Umwelt mit ihren spezifischen geistigen und künstlerischen Tendenzen und Kräften.

Alle diese Wirklichkeiten aber stehen nicht so fein säuberlich nebeneinander, sondern sie durchdringen sich, vermischen sich miteinander, sind zusammengeschweißt und bilden ein untrennbares Ganzes – eben dieses einmalige Werk „Lohengrin": die totale Wirklichkeit des „Werkes an sich".

Wird nun dieser Lohengrin aufgeführt, dann gerät er mit einer Reihe weiterer neuer Wirklichkeiten in Berührung: mit der Wirklichkeit unserer Zeit, mit den Wirklichkeiten des gegenwärtigen Theaters. Und da beginnt das eigentliche Problem.

Als Shakespeare seinen Hamlet, als Mozart seinen Figaro, als Rossini seinen Barbier und Wagner seinen Lohengrin uraufführte, gab es dieses Problem nicht. Damals fiel die Wirklichkeit des Werkes mit der (jeweiligen) Wirklichkeit des gegenwärtigen Theaters zusammen. Seither haben sich die Zeiten verändert. Das Theater und mit ihm die Menschen vor und hinter der vierten Wand sind anders geworden. Und dieses Theater führt nicht nur zeitgenössische Werke auf, nein, es lebt sogar in der Hauptsache von einem Repertoire älterer und ältester Erfolge. Werke von gestern auf dem Theater von heute – das ist das Problem.

Diejenigen Leute, die diese Aufgabe in erster Linie zu lösen haben, sind die Regisseure und Bühnenbildner. Als der Lohengrin vor 80 Jahren uraufgeführt wurde, bauten sie auf der Bühne eine historisch möglichst getreue Wirklichkeit des Lohengrin-Stoffes auf. Man spielte den Stoff und gestaltete Wagners Musik. Der Meininger Naturalismus war das Vorbild für Bayreuth. Letzte Sehnsucht dieses Stils: die vollendete Täuschung des Zuschauers. Weil nun einmal Illusion erste Grundbedingung des Theaters ist, setzte man Illusion gleich Täuschung: Naturalismus.

Bis man einsah, daß diese Täuschung zur Lüge wurde. Lüge aber ist der schlimme Feind aller Kunst. Man erinnerte sich der anderen Wirklichkeiten, die im Kunstwerk zusammenwohnen. Man entdeckte die Wirklichkeit der „zeitlosen" Substanz und erfand den zeitlosen Bühnenstil. Man wollte weg vom musikdramatischen Verismus, weg vom Täuschungsmanöver jener pathetischen Opernbühne, die den Zuschauer zwingt, sich mit einer innerlich unwahrhaftigen Kuppelung realer Handlungen an irrealem musika-

lischen Ausdruck abzufinden. Man wollte sich nicht länger einem Erlebnis hingeben, dessen Ursache eine verschleierte Unwahrhaftigkeit war. Man wollte lieber diese unumgängliche Unwahrhaftigkeit zugeben, offen zugeben, um sie dadurch zu überwinden. Man stilisierte. Aber indem man stilisierte, nahm man vielen Kunstwerken die Atmosphäre – und das ist die Summe der verschiedensten Wirklichkeiten, die ein Kunstwerk in sich vereinigt. Man suchte nicht die Synthese, sondern man ersetzte die eine Wirklichkeit des Stoffes gegen die andere Wirklichkeit der zeitlosen Idee. Die Stilbühne aber blieb die erste entscheidende Barrikade des Expressionismus im Kampf gegen eine verschlampte, Fassade gewordene Tradition.

Dann ging man einen Schritt weiter und versuchte die Wirklichkeit unserer Zeit, die Wirklichkeit des „gegenwärtigen Theaters" sichtbar zu machen. Logischer Grundsatz: die ewige (zeitlose) Gültigkeit der Quintessenzen eines Werkes kann unbesorgt im Gewande unserer Zeit bewiesen werden. Letzte Konsequenz: Hamlet im Frack, Rossinis Barbier im Cut und – Lohengrin im Smoking. Lediglich die Einsicht, daß absolute Konsequenz selbst den richtigsten Gedanken ab absurdum führen muß, mag den Lohengrin vor dem Smoking bewahrt haben. Noch heute kämpft eine Elite führender Regisseure mit ähnlichen Stilmitteln gegen einen romantizistischen Traditionalismus, der einer Erneuerung des musikalischen Theaters feindlich gesinnt ist. Unter diesem Gesichtswinkel betrachtet, wird manches Experiment, mancher „Kunstbolschewismus" zur wichtigen Etappe auf dem Wege zu einer neuen Theaterform.

Wenn trotzdem gegen die Fortsetzung dieses Weges gesprochen wird, soll damit keineswegs einer billigen und vielleicht zeitgemäßen Reaktion das Wort geredet werden. Aber es ist an der Zeit, die „Moderne" vor ihrer eigenen Konsequenz zu warnen, denn sie marschiert vielerorts nicht mehr vorwärts, sondern verliert sich in der Breite einer individualistischen Spekulation, wo Snobismus und Originalitätssucht den „Stil" zum Selbstzweck erheben. Es darf nicht länger achtlos an der Totalität des Kunstwerks, an der formgebundenen Summe seiner Wirklichkeiten vorbeigegangen werden.

Erste Forderung: zurück zur Atmosphäre! Die zweifellos notwendige Zeit des Stil-Experiments, die Zeit des radikalen Kampfes gegen die überlebte Tradition der Epigonen Meiningens und Bayreuths stand im Banne des kategorischen Imperativs „Weg vom kopflosen Herz – hin zum Kopf!" Der Intellekt, die ästhetische Überlegung zerstörte das sentimental gewordene Gefühl. Dabei aber ging das Atmosphärische, die künstlerische Illusion mit zum Teufel. Der Imperativ verschärfte sich: „Weg vom kopflosen Herz – hin zum herzlosen Kopf!" Die Furcht vor den wirklichen Reaktionären darf nicht verhindern, diesen Imperativ abermals zu ändern: „Ja, weg vom kopflosen Herz — zurück zum beherzten Kopf!"

„Hamlet im Frack" ist zum Symbol einer modernen Lüge geworden. Nur die äußerlichen Vorzeichen haben sich geändert, und der „Lohengrin im Smoking" wäre nichts weiter als ein Plagiat. Moderne Requisiten sind noch kein modernes Theater. Besonders auf dem musikalischen Theater macht man heute noch allzu oft aus Altem etwas „Neues vom Tage", indem man einfach die „künstlerische und menschliche Idee" eines alten Werkes in die neue Zufälligkeit unserer gegenwärtigen Lebensformen stellt. „Hamlet im Frack", Rossinis „Barbier im Cut", Wagners „Lohengrin im Smoking" – sie alle leugnen ihre Heimat, ihre Zukunft ab und tun so, als seien sie Zeitgenossen.

Handlung und Musik strafen sie Lügen. Der Unterschied zwischen Repertoire-Werk und zeitgenössischem Werk darf in dieser Weise nicht weiter verschleiert werden. Es gehört nun einmal zum Wesen eines älteren Werkes, daß es außer einer zeitlosen, menschlichen Idee auch die Merkmale eines uns fern gerückten Kulturumkreises in sich trägt. Weil aber unser eigenes zeitgebundenes Kulturbewußtsein fruchtbare Spannungen erst aus der Totalität einer universalen, an alle Vergangenheiten gebundenen Welt-Anschauung auslösen kann, dürfen wir diese Vergangenheiten nicht einfach in eine Gegenwart transponieren. Die zeitlose Substanz ist nicht allein maßgebend für den ewig wirkenden Wert des Werkes. Diese Substanz läßt sich oft in ein paar Maximen und Gedankensplittern einfangen. Auf die Formulierung kommt es an. Und das sichtbare der Formulierung (das Hörbare bleibt ohnehin meist unberührt vom Experiment) darf nicht durch eine „moderne" Formulierung ersetzt werden. Ersatz bleibt Ersatz, bleibt Surrogat, bleibt Lüge. Die neue Aufgabe verlangt mehr. Sie verlangt die Synthese „Vergangenheit und Gegenwart." Wir denken dabei an einen Bühnenstil, der die Totalität aller Wirklichkeiten eines Kunstwerkes umgreift und sie auf das „gegenwärtige" d. h. gegenwartsbewußte Theater projiziert. Wir denken dabei an eine destillierte Wirklichkeit (Sur-Realismus) an einen auf das Wesentliche, auf das Typische zurückgeführten Naturalismus in des Wortes tieferer Bedeutung. Wir erleben beispielsweise die Wirklichkeit des Rokoko im Anblick eines Bildes von Watteau oder beim Anhören einer Serenade von Mozart viel intensiver, echter, totaler, als in einer Beschreibung historischer Tatsachen und Details. Die Wirklichkeit jener Zeit ist in ihren Kunstwerken als destillierte, höhere, organisch geschlossene Wirklichkeit lebendig geblieben. Wenn wir darum ein älteres Kunstwerk lebendig, wirklich lebendig machen, vom Staub der routinierten Tradition befreit sehen wollen, dann dürfen wir ihm nicht diese destillierte, sinnliche Wirklichkeit seiner zeitgebundenen und zeitvermittelnden Existenz wegretuschieren. Das alte Werk muß auch auf dem modernen Theater als modernes Theater für alle Kräfte zeugen, von welchen es selbst gezeugt wurde. Es muß als eine in sich geschlossene, künstlerisch neu geformte, organische Wirklichkeit – allerdings als lebendige Theaterwirklichkeit – erscheinen und die „Illusion" dieser Wirklichkeiten hervorrufen. Das zu erreichen, ist heute eines der wichtigen Probleme des modernen Theaters, vor allem des musikalischen Theaters. Die ästhetisch gewandelte Form des modernen Theaters, die den holden Trug nicht mehr künstlich verschleiert und sich nicht scheut, das Unwahrhaftige durch eine offensichtlich gemachte Unwahrhaftigkeit in höherem Sinne wieder wahrhaft, ehrlich, natürlich erscheinen zu lassen, steht dieser Aufgabe keineswegs entgegen. Nur dürfen keine Mittel angewandt werden, die etwas Wesentliches zu unterschlagen oder zu fälschen zwingen.

„Hamlet im Frack" hat seine Schuldigkeit getan – „Lohengrin im Smoking" wäre ein Atavismus.

Meloskritik

Paul Bekker: Das Operntheater

Hans Schultze-Ritter

Äußere repräsentative Stellung wie innerlich-geistige Verbundenheit mit seinem Stoff lassen Paul Bekker berufen erscheinen, über die Probleme des heutigen Operntheaters Grundsätzliches zu sagen. Als Intendant des Wiesbadener Staatstheaters leistet er praktische Arbeit an der Oper, als Musikschriftsteller von Rang besitzt er alle Voraussetzungen, um den Gegenstand auch vom kritisch-theoretischen Standpunkt aus allseitig zu umreißen. In der Tat sind in seinem Buch über das Operntheater praktische und theoretische Gedankengänge eng mit einander verknüpft. Sie führen von einer Betrachtung der technischen und artistischen Grundlagen zu allgemeinsten Fragen der Kulturpolitik. Dabei ergeben sich viele sehr glückliche Formulierungen, die meist aus persönlicher Beobachtung des Bühnenbetriebs gewonnen sind. Sie werden aber in ihrem Wert beeinträchtigt durch einen vorgefaßten Begriff von der Oper, der in seiner Enge und dogmatischen Zuspitzung den Inhalt des ganzen Buches in gefährlichem Sinne bestimmt.

Bekker geht aus von dem Satz: „Die Opernpartitur ist eine Spielanweisung". Alle Elemente der Oper: Musik, Spiel und Bühnenbild sind gleicherweise in der Partitur enthalten und eindeutig festgelegt. Es gilt nur, die Partitur adäquat in Erscheinung zu bringen und die Oper spiele sich aus sich selbst. Dieser Gedanke, zunächst einleuchtend, ja bestrickend, führt ihn zu der überraschenden Feststellung, daß für die Oper nur die perspektivisch gemalte Illusionsbühne, allenfalls durch Lichtwirkungen erhöht, in Frage käme. Die kubisch ausgebaute Stilbühne sei abzulehnen. Denn „der Staffelung des Klanges in der Harmonie von oben nach unten" entspräche die „räumlich-gassenweise Staffelung der Bühne. Die vor dieser Perspektive stehende menschliche Gestalt ist die bildhafte Gegenerscheinung der über der Harmonie schwebenden Gesangsmelodie". Dieser Sachverhalt sei unmittelbar aus der Partitur abzulesen. Er gelte als Gesetz, dem sich die Ansprüche des Auges unterzuordnen haben. Schon hier zeigt sich, wohin ein richtiger Gedanke durch überspitzte theoretische Spekulation abgleiten kann.

Im weiteren Verlauf wird deutlich, wo Bekker das Ideal der Oper am meisten erfüllt sieht: in der großen Fest- und Prunkoper. In der Gestalt der kultisch oder repräsentativ erfaßten Festidee scheint sie ihm „in jeder Zeit soziologisch daseinsberechtigt, ganz gleich ob ein Fürst oder ein Volk Feste gibt". Diesen Operntypus sieht er geprägt in den Schöpfungen von Gluck, Mozart (Zauberflöte), Spontini, der französischen großen Oper bis zu den Meistersingern und Parsifal. Auch Busonis „Faust" rechnet er in diese Reihe.

Solche Klassifizierung nach ganz äußerlichen Gesichtspunkten sollte sich von selbst verbieten. Es geht nicht an, Werke von so grundverschiedener künstlerischer Haltung und so ungleichem Niveau einander gleich zu ordnen, und es ist nicht einzusehen, was die stilisierte Größe der Gluckschen Oper oder das höchst vergeistigte Spiel der Zauberflöte mit dem derb stofflichen Pomp einer Meyerbeer'schen Oper zu tun hat. Mehr noch: eine Reihe von Hauptwerken der Opernliteratur sinken zu Opern zweiten Ranges herab, etwa „Figaro", „Fidelio", „Tristan". Sie rechnen nach Bekkers Anschauung zur Literatur-

oder Unterhaltungsoper, andere wie Carmen oder Boris Godounow zur nationalen Volksoper Zwar werden auch diesen beiden Kategorien starke lebendige Kräfte zuerkannt. Aber letzten Endes sind sie doch nur Vorstufen für die dekorative Fest- und Kultoper mit großem Chor und Ballett. Hier vollendet sich „die Feier der phantastisch-bewegten Sinne". Die Oper aber als Gattung überhaupt ist nach Bekker „der schönste Traum, den der menschliche Geist sich ersonnen hat". Sie ist „der Unwirklichkeit zugewandt und muß stets der Gegenwart und ihren Problemen fernbleiben, sie ist daher ihrem Grundgedanken nach konservativ".

Durch diese letzte Behauptung ist die Stellung Bekkers eindeutig gekennzeichnet. Sie bedeutet nichts weniger als eine klare Absage an jede Bemühung um lebendige Weiterentwicklung des Operntheaters. Bekker negiert daher alle Versuche des „Zeittheaters", auch die Oper aktiv in das kulturelle und soziale Leben unserer Tage einzubeziehen. Mit einem gewissen Recht tadelt er manche Gewaltsamkeiten moderner Regie, die den Charakter eines Werkes bis in die Musik hinein verfälschen könnten. Aber er trifft damit nur die Auswüchse, nicht den Geist einer Bewegung, die gerade die Reinigung und Intensivierung des musikalischen Eindrucks zum Ziele hat. Befangen in einem theoretisch konstruierten, rückwärts gerichteten Ideal, vermag er nicht, wichtige und unvermeidliche Umwandlungen der Gegenwart richtig einzuschätzen. Eine „Opernkrise" ist daher für ihn nicht vorhanden. Sie ist nach seiner Meinung entstanden aus einer Verkennung des traditionell gebundenen Wesens der Oper, die ja künstlerisch und gesellschaftlich fest genug fundiert sei, um jede Krise durch ihr eigenes Gewicht zu überwinden. Er sieht nicht, daß gerade der Typ der großen Festoper, der für ihn der zentrale ist, am stärksten stofflicher Verflachung und öder Versimpelung ausgesetzt ist, und daß das Publikum, das sich heute zu diesem Zauber drängt, gewohnt ist, die geringsten geistigen Ansprüche zu stellen. Gerade hier liegen die Gefahren, die das Operntheater, wenn nicht materiell, so doch gewiß kulturell zu Grunde richten können. Bekker bemerktt sie so wenig, daß er es für die eigenste Aufgabe des Operntheaters hält, „einen einzigartigen Allgemeinbesitz zu bewahren und zu pflegen", ein „Museum" zu sein, für die noch längst nicht erschöpfte Opernliteratur der letzten Jahrhunderte unter vorsichtiger Heranziehung des zeitgenössischen Schaffens.

Es ist bedenklich und zugleich symptomatisch für die augenblickliche Lage, wenn ein Mann von der geistigen Bedeutung Bekkers sich in seinen Ideen begegnet mit einer Reaktion, deren Resultate Erstaufführungen von Opern wie „Doge und Dogaressa" und des „Armen Columbus" sind. Bei der unheimlich schnellen Ausbreitung dieser Bewegung erscheint Bekkers Buch unter heutiger Perspektive besonders gefährlich.

Vom russischen Musikschrifttum

Robert Engel

Unter den zahlreichen Krisen, die das Musikleben der U. S. S. R. durchmacht, ist die der Literatur über Musik eine der schwierigsten. Am krassesten zeigt sich das an den Musikfachblättern, die nicht nur mit viertel- und halbjähriger Verspätung erscheinen, sondern auch oft wesentlichen Änderungen in der Leitung unterworfen sind. Der gegenseitige Kampf der Musikzeitschriften geht ununterbrochen vor sich, und so konnte

man z. B. vor kurzem beobachten, daß zwei Blätter, die beide von der Musiksektion des Staatsverlages herausgegeben werden, sich in ziemlich heftiger Weise gegenseitig den Vorwurf machten, die Interessen des Marximus und der Arbeiterschaft ungenügend zu wahren. Beim Lesen der Musikzeitschriften und z. T. auch der Broschüren musikalischen Inhalts, gewinnt man – trotz größter Unvoreingenommenheit – den Eindruck, daß jeder Musikschriftsteller oder Musiker der U. S. S. R. marxistischer als Karl Marx selbst sein will oder sein soll. Am schwierigsten ist in dieser Hinsicht die Lage der alten Musikschriftsteller aus der Vorkriegszeit, die oft ehrlich bestrebt sind, ihr Möglichstes zu tun, um sich dem neuen Leser verständlich zu machen, doch stets damit zu rechnen haben, daß ihnen der Vorwurf, Mitläufer, dilettantischer Marxist und dgl. mehr zu sein, nicht erspart bleiben wird. Der unvoreingenommene west-europäische Betrachter gewinnt beim Studium der russischen Broschüren über Musik und der Musikzeitschriften den Eindruck, daß in diesen keine Kultur- und Musikpolitik, sondern Politik ohne oder gegen Musik getrieben wird. Vorläufig läßt es sich noch nicht übersehen, wohin diese Zustände führen werden, und es wäre voreilig und vorwitzig, irgendwelche Prophezeiungen zu wagen. Eine gewisse Tragik der russischen Musikkultur der Neuzeit besteht darin, daß die U. S. S. R. seit ihrem Bestehen keine führende Musikzeitschrift hat, die im großen Ganzen – was durchaus nicht bedeutet: in jeder Hinsicht – von allen, die am Aufbau des russischen Musiklebens arbeiten, anerkannt wird. Es gibt Gruppen und Grüppchen, die in ihrer Uneinheitlichkeit mit der Einheitlichkeit der Staatsidee der U. S. S. R. nicht leicht in Einklang zu bringen sind.

Uneinheitlich und zuweilen etwas planlos erscheint auch der russische Büchermarkt, genauer gesagt, die Bücher und Büchlein biographischen und historischen Inhalts; ihr Vorzug ist, recht vielgestaltig und nicht eintönig zu sein. Das Bestreben, den breiteren Bevölkerungsschichten nicht nur Musik selbst, sondern auch etwas über Musik lesen zu geben, findet seinen Ausdruck in kleinen broschierten Biographien, die keinen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erheben, doch auch nicht oberflächlich sein sollen. Diese Aufgabe wird nicht immer glücklich gelöst. Auch die Auswahl der Komponisten (jüngste Generation, Klassiker, Romantiker, russische Musiker sämtlicher Richtungen), sowie der Themata (z. B. Franz Liszt in seinem Verhältnis zur russischen Kunst) mutet manchmal unbegründet an. Daß Rußland, trotz der krampfhaften Bemühungen sich vom Westen, seiner veralteten Kultur loszusagen, immer wieder zu dieser zurückgreift, beweist nicht nur das Erscheinen in russischer Sprache der Schubert-Biographie von Walter Dahms (gekürzt und mit einer etwas offiziellen Einführung versehen), sondern auch die Annahme der Mendelssohn-Biographie desselben Verfassers (welche Beziehungen hat die Musik Mendelssohns zu den musikpolitischen Aufgaben der U. S. S. R.?), sowie die Chopin-Biographie Hugo Leichtentritts. Das Interesse zu dem großen polnischen Romantiker muß gegen früher nicht nachgelassen haben, denn sonst hätte sich der Staatsverlag wohl kaum entschlossen, einen Band Chopin-Briefe herauszugeben. Einen anderen sehr wertvollen Briefband bilden die 156 (darunter 123 bisher ungedruckte) Briefe des geistreichen Gelehrten und ideenreichen Komponisten A. P. Borodin. Sie umfassen die Jahre 1857–71 und bilden ein Drittel der geplanten Gesamtausgabe. Auf diese Ausgabe wäre noch zurückzukommen.

Der tiefgründige, auch den Melos-Lesern bekannte Musikschriftsteller Igor Glebov, dem die russische Musikliteratur einige musikphilosophisch durchdachte Bücher verdankt,

ist in letzter Zeit mit zwei Werken hervorgetreten: „Strawinsky“ und „Anton Rubinstein in seinem Wirken und Urteilen der Zeitgenossen“. Eine gründliche Auseinandersetzung mit dem Verfasser wäre nicht nur aus räumlichen Gründen, sondern auch wegen des entwaffnenden Vorwortes unmöglich: „Die Idee des Buches entstand 1924, vollendet wurde es 1926, im Druck erschien es jedoch erst 1929 – ein Zeitraum, in dem sich vieles, vor allem aber der Verfasser selbst, der inzwischen im Ausland war und sich mit dem Boden der Strawinsky-Evolution vertraut gemacht hat, veränderte. Jetzt würde der Verfasser gewiß ein anderes Buch über Strawinsky schreiben“. Für den Kritiker und Leser ist es nicht leicht, in „Strawinsky“ den Glebov von gestern von dem Glebov von heute zu unterscheiden. Betont muß jedoch werden, daß dieses Buch wegen der Fülle der gebotenen Anregungen entweder ganz ausführlich oder gar nicht besprochen werden müßte. Somit bleibt nur zu sagen, daß Glebov auf ca. 400 Seiten mit 257 Notenbeispielen, das ganze Schaffen Strawinskys bis 1929 (die letzten Kapitel) analysiert. Wir möchten aber dem Leser das Urteil des hervorragenden russischen Musikschriftstellers, nicht vorenthalten: Strawinsky gehört nicht zu denjenigen Komponisten, die sich ihre Hörer erst erobern müssen. Er hat im Westen die Musikhegemonie in seinen Händen. Doch scheint sich die Krise zu nähern. Bereits vor dem Kriege nach West-Europa übergesiedelt, beherrscht er die west-europäische urbanistische Musik vollkommen und stellte sich wie formal so auch inhaltlich, dank seinem feinem Gefühl, stets neue Aufgaben. Den Inhalt hat er jedoch aus seiner Heimat mitgebracht, ihn industrialisiert und sich zur Verwunderung aller Pariser Snobs hervorgetan. Die Verwunderung weicht jedoch, und Strawinsky läuft Gefahr, ohne Publikum zu bleiben, zumal er die Kultur seiner Epoche vollkommen ausgebeutet hat. Die letzten Werke sind im Fehlen jeglicher Bodenständigkeit erschreckend. Seiner Begabung nach steht Strawinsky über dem Gehalt, den seine sozialen Auftraggeber von ihm verlangen, doch sind sie mächtiger als er. Die Entscheidung wird nicht im Westen, sondern in der Heimat des Komponisten fallen, die ihn ja großgezogen hat; sein Schicksal hängt davon ab, was von seinem Schaffen sich in Zukunft in Rußland bestätigen wird.

Das Rubinstein-Buch ist ein Widerhall zum hundertsten Geburstag des Komponisten. Es bietet einen durchaus neuen und in vieler Hinsicht gelungenen Versuch, an Hand der ebenso großen wie bunten Rubinstein-Literatur ein einheitliches Bild über das Schaffen und Wirken dieses vielgestaltigen Musikers in streng chronologischer Reihenfolge bei geschickter Auswahl biographischen Materials zu geben. Das Verdienst und Fazit ist, daß hier zum ersten Mal die Erscheinung Rubinstein im tiefen Zusammenhang mit den vielfältigen Zeitströmungen kritisch beleuchtet wird. Es ist eine neue sachliche und doch wiederum durchaus persönliche Art; die Gestalt eines Musikkulturträgers nicht nur vom heutigen, sondern dem Komponisten zeitgenössischen Standpunkt aus zu beleuchten.

Und schließlich ein Werk, das schon rein technisch eine Höchstleistung bedeutet, wie man sie bisher in der U. S. S. R. nicht kannte: Nic. Findeisen, Schilderungen aus der Geschichte der Musik in Rußland von der ältesten Zeit bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts. Der Verfasser hat an diesem zweibändigen, siebenteiligen, ca. 750 Seiten Text, 150 Notenbeilagen und 150 Bilder umfassenden Werk vierzig Jahre lang gearbeitet und in den letzten Jahren zur endgültigen Gestalt gebracht. Mit ganz geringen Ausnahmen benutzte er ausschließlich Urquellen, überprüfte gewissenhaft alle bekannten

Quellen, stellte somit zahlreiche Irrtümer richtig und schuf ein Werk, das von hervorragenden Musikhistorikern mit Recht als die erste eigentlich wissenschaftliche Musikgeschichte Rußlands bezeichnet wird. Es ist ein Standardwerk, das von niemand übersehen werden darf, der auf diese oder jene Weise mit russischer Musik zu tun hat oder mit dieser in Berührung kommt; es ist eine Fundgrube, wie sie die russische Musikforschung für diesen Zeitabschnitt bisher noch nicht besaß. Übersichtlich angelegt, klar gegliedert, eine riesige Zahl von Quellenangaben enthaltend, reizt dieses Buch durch die eindringliche und anschauliche Schilderung der mannigfachen Erscheinungen des Musiklebens des alten Rußlands, das sich auf dem Hintergrunde und im Zusammenhang mit dem politischen und sozialen Leben des Landes abspielt. Den Bildern und Titelblättern sind Erklärungen in deutscher Sprache beigegeben.

Ausschnitte

Ein sehr amüsantes Büchlein von José Bruyr erschien im Verlag der Cahiers de France. L'Ecran des Musiciens – eine Revue der modernen französischen Komponisten in Gestalt von äußerst flott geschriebenen Interviews. Wir zitieren zwei Stellen, die ein Schlaglicht auf die geistige Haltung der jungen Franzosen werfen. Zuerst Honegger:

„Wagner ist noch weniger gefährlich als Debussy: er ist weiter entfernt von uns. Heute hat man nur die Wahl zwischen Strawinsky und Gounod. Aber man wird sich darüber erst in fünfzehn Jahren Rechenschaft ablegen. Die nächste Generation wird sich mit derselben Herzhaftigkeit, wenn nicht mit demselben Spott über unseren Strawinskismus und unsere Neo-Gounoderien lustig machen, wie wir es über die Debussisten taten. Strawinsky zunächst ist der schlimmste Meister: er führt zu den Extremen. Wie bei Ibsen: alles oder nichts. Das veranlaßt einen] Schwarm von kleinen jungen Leuten, atemlose Bocksprünge zu vollführen. Und diese Sprünge bringen mich außer Fassung! Ich bin beim Sacre stehengeblieben. Strawinsky ist umgefallen, zum Abstrakten hin: ich habe wohl das Recht, die malerische Kunst vorzuziehen, die er heute verleugnet. Ich habe den Oedipus gelesen, und ich habe ihn wieder gelesen. Strawinsky wendet sich zu Rossini, zu Liszt, zu Pergolesi zurück? Mir ist Strawinsky lieber, wenn er bei Strawinsky zu Abend ißt. Nein, es gibt wahrhaftig zuviel „Zurück zu . .“ in der modernen Musik. Wissen Sie, Prokofjeff hat mir einmal gesagt: außer Ihnen und mir wird es bald niemand mehr geben, der sich nicht irgendwohin „Zurück“ gewendet hat.

Das „Zurück zu Bach“?

Darauf habe ich gewartet. Aber das „Zurück zu Bach“ ist etwas ganz anderes. Die zwei Kantaten von Bach, die ich in Le Havre hörte, als ich 14 oder 15 Jahre alt war, entschieden meinen Beruf. Und vor allem, man sollte nicht mehr die Technik mit dem Geist verwechseln. Die Technik: die zweistimmigen Inventionen kopieren. Ja, Schönberg kommt zu Bach durch den Geist. Allerdings es gibt auch einen unerquicklichen Schönberg, aber das hindert nicht, daß sein indirekter Einfluß ungeheuer ist, auf Strawinsky wie auf uns alle.“

Hören wir was Henri Sauguet sagt, eine der jüngsten Begabungen der französischen Musik und Milhaud nahestehend:

„Ich strenge mich an, nach meinen besten Kräften zu komponieren. Ich habe keine besondere Vorstellung von meiner Kunst. Ich unterliege ihrem Zauber. Das große Geheimnis: meinem Herzen zu folgen.

Und die Schule von Arcueil

Ja wirklich die Schule von Arcueil! Nun, das ist so, man macht sich über Satie lustig: „Ach ja, Satie, der gute Meister von Arcueil! . . .“ Ich habe aus diesem Spötteln einen Schlachtruf gemacht. Die Dekadenten haben ja nichts anderes getan. Es gelingt uns so gut wie ihnen. In einem Konzert des Collège de France stellte Satie unsere kleine Gruppe 1923 heraus. So zeigte er sich uns als gütiger Lehrer, er, der leider nur zu kurz unser Lehrer war.

Maxime Jacob gab mir dieselbe Erklärung mit denselben Worten.

„Socrate“ ist in der Tat Saties Meisterwerk: es ist sogar noch etwas mehr als ein Meisterwerk; Die maßvolle Schönheit des „Socrate“ bringt mir jedesmal die Tränen nahe, ebenso wie „Apollon Musagète“. Ich vergleiche gern die beiden Werke. Die reine Geistigkeit des Socrate ist dem erhabenen Ausdruck der griechischen Kunst verwandt. Und Apollon zaubert eine Welt schöner Gestalten und edler Bewegungen herauf wie Bilder von Claude Lorrain. Wie fern liegt den meisten diese wunderbare Welt!

Welchen?

Ich möchte nicht von denen sprechen, die ich nicht schätze.

Was schätzen Sie denn?

Alles, was mein Herz und meinen Geist berührt. Es kann eine Symphonie von Mozart sein, Debussy oder Bach, es gibt soviel Schönes unter den Werken dieser Meister, meiner Meister. In der zeitgenössischen Musik kann es Poulenc oder Nabokoff, Auric oder Prokofjeff, Milhaud oder Maxime Jacob sein: ich sagte es Ihnen schon, alles, was mein Herz und meinen Geist berührt, alles, was mir einmalig erscheint und jene innere Notwendigkeit besitzt, die unentbehrlich ist für die wahre Schönheit des Kunstwerks. Vor allem aber bewundere ich den strahlenden Glanz Strawinskys und die reine und bescheidene Kunst von Manuel de Falla.“

Rundfunk - Film - Schallplatte

Rundfunk-Instrumentation?

Manfred Bukofzer

Der Lehrgang über Rundfunkkomposition und -instrumentation an der Rundfunkversuchsstelle, die der Hochschule für Musik angegliedert ist, kann auf ein einjähriges Bestehen zurückblicken. Wenn die Arbeit von dem an sich primitiven Standpunkt aus ihren Anfang nahm: Musik im Lautsprecher klingt anders (meist schlechter) als bei direkter Wahrnehmung, so setzte sie bei der uns täglich entgegentretenden, augenscheinlich kleinlichen Frage nach der Instrumentation und der Instrumentengruppierung an. Die Instrumentationsfrage im Rundfunk stellt uns unmittelbar vor die beiden Hauptprobleme: sollen wir die älteren Werke nach den gesammelten Erfahrungen „rundfunkgerecht“ bearbeiten oder haftet nicht auch an der Instrumentation der inhaltliche Wille des Schöpfers? Wenn wir uns der letzten Meinung anschließen, so kommt man dazu, die Werke eben so gut es geht durchzugeben, und vermittelt manchmal wohl nicht mehr als die Photographie eines Gemäldes. Solche Kompositionen gehören eben nicht in den Rundfunk, sie werden nur aus Gründen der Reportage übertragen, da jeder Hörer ein Anrecht auf die Literatur hat, die ihm – besonders in der Provinz – sonst

unbekannt bleibt. Diese Ansicht respektiert den Willen des Schöpfers, indem sie nichts verändert. Doch es scheint mir, daß eine rundfunkgerechte Bearbeitung dem Willen des Künstlers in höherem Maße gerecht wird. Denn die Partitur ist kein starres, unverletzliches Heiligtum, weil sie nur den Klang annähernd bezeichnet. Der Klang, die lebendige Absicht des Komponisten, kann aber in vielen Fällen nur durch Retuschen erhalten bleiben.

Die Bearbeitungen des Kurses gingen von diesem Grundgedanken aus. Das durch die Funkstunde seinerzeit übertragene Studio hatte mit Blasmusik begonnen, weil diese mit dem klanglich einheitlichsten Orchester arbeitet. Die Einrichtung eines Marsches, dessen Besetzung auf die Hälfte reduziert war, brauchte nicht wie sonst vom Verstärker abgedrosselt zu werden, wodurch alle derartigen Darbietungen auch ungleichen und matten Klang bekommen. Obwohl die meisten Rundfunkkapellmeister glauben, was im Senderaum „klingt", müsse auch im Lautsprecher klingen, haben wir festgestellt, daß z. B. unsere Marschbearbeitung im Sender klanglich auseinanderfiel und unausgeglichen war. Da der Lautsprecher mit seiner Verstärkerapparatur den „Hall" automatisch jeder Sendung hinzufügt, klang der Marsch durch den Lautsprecher nicht nur besser, sondern richtig. Die Musiker wehren sich zwar gegen diese Reduzierungen, weil sie die Arbeitslosigkeit noch steigern. Aber die praktischen Versuche haben gezeigt, daß besonders die Hörner in der bisher gebrauchten Anzahl für den Funk gar nicht in Frage kommen können. Wenn man die ersten Takte der Zauberflötenouvertüre spielt, so können die Hörner den gesamten Orchesterklang so zudecken, daß nur noch der Lautsprecher klirrt. Man hat es noch kürzlich erlebt. Der Fehler kann hier auch am falschen Ansatz der Bläser liegen, da sonst Mozart den für Rundfunk am besten geeigneten Orchestersatz schreibt.

Das Mikrophon fordert ein viel spitzeres Musizieren. Das ist eigentlich eine selbstverständliche Forderung. Wie will man sonst erklären, daß die Romantische Sinfonie von Bruckner, die wir unter Klemperer hören konnten, trotz der ausgiebig verwandten Hörner bewundernswert klar durchkam? Tatsächlich liegt ein großer Teil der Fehler – darauf hat auch der Leiter des Kursus, Max Butting, an dieser Stelle verschiedentlich hingewiesen – bei den Musikern, da gewisse Ungenauigkeiten den Reiz des lebendigen Musizierens im Konzertsaal mit ausmachen. Vor dem Mikrophon sind sie unerträglich. Experimente mit dem Berliner Streichquartett zeigten die Fehlerquellen beim Bogenaufsatz. Chopin ist mit der gebräuchlichen Pedalisierung überhaupt nur als Schwall wahrnehmbar. Versuche haben gezeigt, daß die Verwendung des Pedals auf ein Minimum eingeschränkt werden muß. Der Klavierton selbst bleibt ein Sorgenkind des Funks, da die Unterschiede der Höhenlagen doppelt stark herauskommen. Durch einen lockeren Anschlag, wie er im Jazz gebräuchlich ist, lassen sich aber viele Umfärbungen vermeiden. Beim Klavier macht sich auch die Raumwahl insbesondere bemerkbar: der hallende Raum verwischt alle Töne zugunsten einer unklaren, angeblich „geschmackvollen" Konturistik. Dieser hallende Raum, der sich auch auf allen Stokowskiplatten bei den schnellen Geigenpassagen so übel bemerkbar macht, ermöglicht es, daß die oben beschriebenen Unarten des Musizierens beibehalten werden können, weil man sie „nicht hört". Deshalb ist er auch bei den ausübenden Künstlern so beliebt.

Am stärksten wird heute noch das Tonbild vom Lautsprecher selbst umgefärbt. Hier müßte die technische Arbeit noch bewußter ansetzen. Die Formantregionen der einzelnen Instrumente müßten mit denen des Lautsprechers verglichen werden. Man kann auf diese

Art erkennen, welche Teiltöne überbetont und welche sehr abgeschwächt werden. Bei der Tonerzeugung hätte man darauf dann Rücksicht zu nehmen. Das Ideal ist ja ein formantloser Lautsprecher. Die Experimente mit dem elektro-dynamischen Lautsprecher haben gezeigt, daß die unteren Frequenzen von ihm bevorzugt werden. Eine Kombination von verschiedenen Lautsprechern für die entsprechenden Frequenzen bietet heute die beste Lösung. Allerdings muß hier die wirtschaftliche Seite berücksichtigt werden. Man muß bedenken, daß die an der Versuchsstelle zur Verfügung stehenden Apparate der breiteren Masse wegen der hohen Kosten noch für lange völlig unerreichbar sind. Eine Tabelle der Frequenzen, die von einem Durchschnittslautsprecher übertragen werden können, zeigt, daß zwei Fünftel der hörbaren Schwingungen überhaupt unter den Tisch fallen. Und mit diesen Apparaten wird sicher zu 80%, wenn nicht noch mehr, der Großmarkt versorgt.

Dies waren die Probleme des Einzeltons und des Einzelinstruments. Im jetzigen Wintersemester soll die Arbeit den Klangverschiebungen der Instrumentengruppierungen zugewandt werden. Das sogenannte Bach- und Beethovenorchester usw. soll auf die Mikrophoneignung hin geprüft werden. Die eingangs berührte Frage nach der Bearbeitung taucht erneut auf. Wir haben schon den praktischen Versuch gemacht, ein für das Mikrophon nicht sehr geeignetes Werk – die Faustouvertüre von Schumann einzurichten. Hoffentlich wird es möglich sein, die originale Fassung und die uminstrumentierte bei der Übertragung vergleichend gegeneinanderzustellen. Der Verfasser bearbeitet im gleichen Sinne einen Satz aus der Ersten Sinfonie von Mahler, deren Aufführung der große Klangapparat hemmend im Wege steht. Bei Mahler gewinnt auch die dirigiertechnische Seite solcher Versuche an Bedeutung, da das Mikrophon nicht fähig ist, die pp und die ff Stellen gleichmäßig zu verarbeiten. Der Techniker hat sich mit dem Musiker vorher über den dynamischen Raum zu verständigen, weil sonst die pp Stellen unhörbar sind oder die Steigerungen einfach abgedrosselt werden. Der Dirigent muß versuchen, innerhalb seiner beschränkten dynamischen Möglichkeiten den großen Bogen zu spannen, vielleicht durch Zerlegung der großen Aufschwünge in Teilsteigerungen, die immer höher ansetzen, also durch eine neue Treppendynamik.

Leider gestattet die mangelnde Zusammenarbeit von Musiker und Techniker noch keine gründliche Arbeit an diesen Aufgaben. Wann werden an den deutschen Sendern Abhörkapellmeister angestellt, die mit der Partitur die Sendung kontrollieren? In England ist sogar der Techniker am Verstärker in der Lage, eine Partitur zu lesen. Die Heranbildung von technisch geschulten Musikern ist eine wesentliche Aufgabe der Rundfunkversuchsstelle.

Zuschrift

Der Entschluß, den Freunden der Schallplattenmusik durch eingehende Besprechungen die Auswahl zu erleichtern, ist sehr zu begrüßen. Diese Arbeit ist besonders wichtig für die Förderung der Musikerziehung in der Kleinstadt. Bei dem Mangel an ausübenden Musikern ist man hier im wesentlichen auf die Schallplatte als Musikerziehungsmittel

angewiesen. Die Schaffung von Schallplattenarchiven in Angliederung an die öffentlichen Büchereien und Musikalienbüchereien ist daher gerade in den Kleinstädten besonders wichtig. Leider fehlt für diese Dinge bei den maßgebenden Stellen noch das Verständnis. Aufsätze über die Bedeutung der Schallplatte für die Musikerziehung und Berichte über Einrichtung und Erfahrungen von Schallplattenarchiven können örtliche Bemühungen in dieser Hinsicht wirksam unterstützen, zumal auch die Schulen schon hier und da Schallplatten für den Musikunterricht anschaffen. Die Anschaffungen dafür erfolgen meist recht wahllos. Das von der Musikgruppe des Lehrerverbandes Berlin herausgegebene Verzeichnis „Die Schallplatte in der Schulmusik" enthält keine Besprechungen und ist deshalb nur eine geringe Hilfe. Die allgemeine wirtschaftliche Not zwingt zu sorgfältigster Auswahl und wirtschaftlichster Ausnutzung. In einem Landkreis würde es durchaus genügen, wenn für die Schulen, Volksbildungs- und Musikvereine vom Kreise aus ein Archiv für Schallplatten geschaffen würde. Die Anschaffung von Schallplatten für jede Schule ist unwirtschaftlich, da die Platten bei den einzelnen Schulen nicht genügend ausgenutzt werden können.

Während man in der Großstadt die Möglichkeit hat, sich Platten vorspielen zu lassen und darnach auszuwählen, findet man bei den Händlern in der Kleinstadt nicht diese Möglichkeit. Deshalb ist ein sorgfältig bearbeitetes Grundverzeichnis von Schallplatten für Musikalienbüchereien, und zwar mit Angabe der Preise und Firmen, notwendig. Auch hier wird die Verwendbarkeit für die Kleinstadt besonders kenntlich zu machen sein. Das Schallplattenarchiv muß über die technisch und künstlerisch besten Platten für das einzelne Werk verfügen. Bei der Überproduktion an Schallplatten ist sorgfältig vergleichende Auswahl notwendig. Es wäre deshalb sehr zu begrüßen, wenn die im Dezemberheft Ihrer Zeitschrift begonnene Arbeit systematisch, und zwar besonders auch für die neuere Musik, fortgesetzt würde. Die Musikalienbücherei könnte dann auch bei der Anschaffung von Schallplatten für das Haus beraten. Deshalb müßte auch die neue Tanzmusik, soweit sie wertvoll und wichtig ist, bei den Besprechungen mit hineingezogen werden. Einen wichtigen Abschnitt wird auch das „Lied der Völker" bilden müssen. Das wäre eine schöne Ergänzung zu Heinrich Möllers gleichnamiger Liedersammlung.

Paul Appel (Rosenberg i. Westpr.)

Kritische Umschau

Berlin sendet im neuen Haus Die Berliner Funkstunde eröffnete ihr neues Funkhaus mit einer Aufführung der *Zauberflöte*. *Bruno Walter* dirigierte, mit vorbildlich flüssigen Tempi und einer dramatischen Akzentuierung, die bei ihm neu war. Die Sänger waren durchweg gut, aber die Präzision ließ zu wünschen übrig, vor allem im Orchester. Man hatte eingesehen, daß eine Funkeinrichtung des Textes notwendig ist. Aber was für ein schwülstiges Monstrum machte der anonyme Bearbeiter aus Schikaneders naiv-bildhaftem Theaterspiel, das, gewiß nicht zufällig, Goethes Bewunderung erregt hatte. Drei Sprecher ergingen sich in salbungsvollen Phrasen. Gründlicher kann die Zauberflöte nicht mißverstanden werden. Die Bearbeitung von Opern für den Rundfunk ist unerläßlich. Aber kann man nicht endlich dieses vollbärtige Mimentum über Bord werfen und einfach sachlich über Situation und Vorgänge referieren? Muß der Rundfunk

erst sämtliche Fehler des alten Operntheaters machen, um einzusehen, wie er es *nicht* machen soll?

Hermann Scherchen, ständiger und erwünschter Gast der Funkstunde, hatte in einem öffentlichen Konzert mit zwei *Orchesteretüden* von *Wladimir Vogel* einen großen Erfolg. Vogels Musik hat eine Schwerblütigkeit, die sich bis zum Unheimlichen steigert. Die Bläser reiben sich in scharfen Dissonanzen, die Rhythmen werden mit einer Gewalt herausgestoßen, die freilich mehr in der koloristischen Aufmachung als in der organischen Triebkraft der Musik selbst liegt. Mit der spielerischen Bewegtheit, die für die neue Musik von heute charakteristisch ist, haben Vogels klug durchdachte Klangkonstruktionen nichts gemein, obwohl die *Ritmica scherzosa* beinahe das Virtuose streift. Die Bläser springen in raffinierten Verschiebungen wie Irrlichter durcheinander. Vogels Musik ist abseitig, das ist ihre Stärke. Die Etüden sind fester und sinnfälliger geformt als die Sinfonia fugata. Darin liegt eine Entwicklung.

Szigeti wandte dann seine ganze geigerische Eleganz an ein neues Violinkonzert von *Casella*. Es steht in a-moll, denn jetzt marschiert man wieder stramm in der Tonalität. Man gibt sich auch wieder lyrische Aufschwünge und träumt in pastoralen Stimmungen. Zahm und verbindlich sind die Rhythmen geworden, ein paar Sequenzen zeigen an, daß die Zeit des Klassizismus heraufgekommen ist. Eine Stretta wird als sicheres Mittel der Wirkung wieder zugelassen. Ich sage nichts gegen diese Beruhigung, aber sie muß mit Überzeugung vertreten werden. Bei Casella ist alles nur Wendigkeit und keine Überzeugung. Sein pausenloses Violinkonzert erweckt Langweile.

Immer wieder staunenswert, welche Schlagfertigkeit Scherchen aus dem Funkorchester herausholt. Mit welcher Intensität formt er die dickflüssige Sinfonietta von Reger. Scherchen will Königsberg verlassen. Das Berliner Funkorchester braucht endlich einen Erzieher. Scherchen wäre der richtige Mann. Von einer Arbeitsteilung würde auch der jetzt überlastete Seidler-Winkler profitieren. *H. Str.*

Zeitgenössische Musik auf Homocord

Stefan Frenkel, der ausgezeichnete Interpret neuer Geigenmusik, spielt zwei Stücke von Heinz Tiessen und Karol Rathaus (Homocord 4 – 9070). Die Stücke sind beide als Anschauungsmaterial für neue Musik nicht ganz charakteristisch. Die „Totentanz-Melodie“ von *Heinz Tiessen* wird von der Sologeige beherrscht. Sie beginnt eigenartig, verliert aber mit dem Hinzutreten der anderen Instrumente dieses eigene Gesicht immer mehr und gleitet in eine konventionelle Harmonik hinüber. Das Capriccio von *Rathaus* ist einer Suite für Violine und kleines Orchester entnommen. Es ist ein geschicktes, aber belangloses Spiel mit Klangeffekten und kleinen Überraschungen, die wirksam instrumentiert sind. Die guten Aufnahmen bringen Ton und Technik des Geigers überzeugend zum Ausdruck.

H. M.

Mozart auf der Schallplatte

Unter den neueren Aufnahmen Mozartscher Musik auf der Schallplatte hat die hier schon besprochene Haffner-Symphonie in Toscaninis Wiedergabe immer noch das Übergewicht. Sehr gut geglückt ist der Versuch, eine der leichter gefügten, fast improvisiert scheinenden Violinsonaten (F-dur Nr. 7) mit dem Cembalo zu machen. *Alice Ehlers* spielt sie mit *Grete Eweler* vollendet gut. Die Platte (Homocord 4 – 9053) bringt die beiden Ecksätze; der Cembaloton verbindet sich vollkommen organisch mit der Geige. Ebenfalls auf Homocord singt *Ria Ginster* das bekannte Alleluja aus der Motette „Exsultate jubilate“ und das Incarnatus aus der c-moll Messe (4 – 8957). Diese technisch gut geglückten Aufnahmen sind sinnvoll als Anschauungsmaterial; sie machen ein Stück Mozartscher Gesangskultur lebendig, das sonst nicht immer ohne weiteres erreichbar ist. Das gleiche gilt für die große Arie aus der Entführung „Martern aller Arten“, die *Maria Nemeth* auf Electrola singt (EJ 497). In der Helligkeit des Tones und der mühelosen Überwindung alles Technischen wirkt diese Platte noch stärker als die vorher erwähnte.

Aktive Abwehr gegen Konzertüberteuerung

Ein Stück Kammermusik bringt Grammophon (B 29322): zwei Sätze aus dem G-dur-Streichquartett (Köchel 387), von dem *Guarneri*-Quartett mit schönem Ton gespielt. Aber, wenn schon ein Streichquartett, warum dann aus technischen Gründen nur den zweiten und vierten Satz, weil diese beiden gerade auf eine Platte gehen? Heute, wo die Schallplatte immer unentbehrlicher wird, muß die Industrie sich schließlich auch auf die Forderungen derer umstellen, welche sich Platten kaufen, um das Werk kennen zu lernen. Und das sind doch wohl nicht mehr ausschließlich Schulen.

H. M

Rundfunk-Notizen

Der *Mitteldeutsche Rundfunk* hat mit dem Leipziger Thomaskantor *Professor D. Dr. Straube* und dem Thomanerchor vereinbart, daß ab Ostersonntag 1931 an jedem Sonntag eine von *Bachs Kirchenkantaten* zur Aufführung gelangen soll. Die Leitung übernimmt Prof. D. Dr. Straube, Mitwirkende sind der Thomanerchor, das Leipziger Gewandhausorchester und namhafte Solisten. Bei der einzigartigen Bedeutung dieser erstmaligen Aufführung des gesamten Kantatenzyklus haben sämtliche deutschen Rundfunkgesellschaften mit Einschluß des Deutschlandsenders sich entschlossen, die Kantaten von Leipzig auch auf ihre Bezirke zu übertragen, so daß ganz Deutschland an ihnen teilnehmen wird.

Der Mitteldeutsche Rundfunk bemüht sich außerdem seit einiger Zeit nachdrücklich *erwerbslose Künstler* zu beschäftigen. In vielen Städten seines Sendebereiches veranstaltete er Konzerte erwerbsloser Musiker.

Die *Schlesische Funkstunde* in Breslau brachte den »Schlesischen Psalter«, den *Hermann Buchal* nach Dichtungen des Angelus Silesius komponiert hat, zur ersten Aufführung.

In einem Studienkonzert des *Frankfurter Senders* wurden nach einleitenden Worten von Wiesengrund-Adorno die Serenade von *Zillig*, acht Lieder von *Schönberg* und die Suite für kleines Orchester und Vio ine von *Skalkottas* gespielt.

Rudolf Rieth, der Oberregisseur des *Westdeutschen Rundfunks* in *Köln*, hatte mit einer Inszenierung von Friedrich Wolfs Hörspiel *S. O. S.* bei Comp. francaise de Radiophonie in *Paris* einen starken Erfolg.

Musikleben

Zeitschau

Heinrich Strobel

In Berlin wurde kürzlich ein Bund der Konzertgeber Deutschlands gegründet. Er will Mittel und Wege zur Verbilligung der Konzertveranstaltungen finden. Die konzertierenden Künstler wehren sich gegen die Überteuerung, die es den nicht zu Podiumstars Arrivierten unmöglich macht, öffentlich aufzutreten. Die praktischen Folgen springen in dieser Saison der wirtschaftlichen Depression auch denen in die Augen, die bisher nur ein mitleidiges Lächeln hatten, wenn man von der Krise der öffentlichen Musikpflege sprach. Auch sie merken allmählich, daß das widernatürlich aufgequollene Konzertwesen neu fundiert werden muß, wenn es nicht völlig zusammenbrechen soll. Man will die Spesen verbilligen, man will die Preise der Säle herabdrücken, die Inserate vereinfachen, die Programme gratis verteilen. Das alles mit dem Zweck, daß ein Platz nicht mehr 6 sondern 4 Mark kostet. Aber wird man mit dieser Methode wieder zahlende Hörer anlocken? Sind die konzertierenden Künstler so sicher, daß derjenige, der es sich

heute überhaupt leisten kann, 4 Mark für zwei Abendstunden auszugeben, diese 4 Mark auch wirklich für ein Solistenkonzert anzulegen gewillt ist? Für ein Solistenkonzert, in dem zum hundertsten Mal die Mondscheinsonate und zum tausendsten Mal die h-moll von Liszt gespielt wird.

Es ist gut, daß überhaupt einmal etwas geschieht oder vielmehr: geschehen soll. Aber wird man dem Konzertwesen damit wieder auf die Beine helfen? Ich kann den Optimismus nicht teilen. Ich glaube nicht, daß man unseren Konzerttyp noch retten können wird – ausgenommen es handelt sich um einen Sensationssolisten (Kreisler, Menuhin) oder um einen Bühnenstar (Ivogün, Schlusnus). Man unterschätze nicht die soziologische Umschichtung in unserer Zeit. Gerade die Kreise, die den Besuch eines Konzerts als unumstößliche Bildungspflicht betrachteten, fallen heute aus. Der Rundfunk, überhaupt die mechanische Musikübermittlung ist im Begriff, die gesamte öffentliche Kunstpflege umzustellen. Nicht, daß eine Übertragung jemals denselben Eindruck hervorrufen könnte, wie das Anhören eines öffentlichen Konzerts. Aber es ist durchaus denkbar, daß in kurzer Zeit der Rundfunk das öffentliche Musikleben auch bei uns ebenso so stark beeinflußt, wie das heute schon in England der Fall ist. Die Berliner Funkstunde führt heute schon viel mehr zeitgenössische Musik auf als alle anderen Berliner Organisationen zusammen.

Die Konzertkrise der Großstadt ist zum wesentlichen Teil eine Krise der Organisation und der Programmgestaltung. Solange wir nicht sinnvoll angelegte Programme bekommen, solange die planlose Vielheit der Abende besteht, solange man sich nicht um eine buntere Zusammenstellung bemüht, eventuell auch unter Mitwirkung mehrerer Künstler, ist an eine Besserung nicht zu denken. Die wirtschaftlichen Schwierigkeiten beschleunigen den Zerfall des längst unproduktiv gewordenen Kunstbetriebs. Der viel beklagte zahlenmäßige Rückgang der Konzerte ist an sich kein Grund zur Beunruhigung. Er kann auch ein Symptom der Gesundung sein. Jetzt kommt es darauf an, das Übel an der Wurzel zu packen. Vielleicht ist die von Berlin aus ins Leben gerufene Bewegung ein Anstoß dazu.

Neue Musik in Paris

Gui Bernard de la Pierre

Wenn man ausschließlich die Interpreten in Betracht zieht, so kann der Beginn der neuen Pariser Musiksaison als ziemlich glanzvoll betrachtet werden. Man konnte Virtuosen wie Rachmaninoff, Braîlowsky, Pablo Casals, Albert Spalding, Mehudin, Wanda Landowska, Saenger wie Schaljapine (in „Prinz Igor", den die russische Oper des Fürsten Zeretelli einstudiert hat), Lauritz Melchior, Muro-Lomanto, Sängerinnen wie Maria Ivogün (die erstmalig in Paris auftrat), Lotte Schoene, Lotte Lehmann, Elisabeth Schumann, Toti dal Monte, Orchesterleiter wie Hermann Scherchen (dessen meisterhafte Wiedergabe der „Kunst der Fuge" ein wahrer Triumph war), Franz von Hoeßlin, Pierre Monteux, Vladimir Goldschmann, Roger Desormières und endlich gar einen Komponisten wie Richard Strauß bewundern, der seit 17 Jahren nicht in Paris aufgetreten war.

Dagegen sind nur recht wenige neue Werke zur Aufführung gelangt und von diesen wenigen sind die meisten ohne tieferes Interesse. Auf dem Gebiet der Bühnenmusik begnüge ich mich mit der Erwähnung der Neueinstudierung von „Les Troyens à

Carthage" (Berlioz), in der Großen Oper und von „La Fiancée du Tsar" (Rimsky-Korsakow) durch die Russenoper im „Theatre des Champs-Elysées". Zwei Konzertpremieren, die kürzlich stattgefunden haben, verdienen jedoch Beachtung. Einmal wurde durch die Konzertvereinigung Pasdeloup, unter der Leitung Inghelbrechts, ein neues Werk von *Darius Milhaud*, ein *Konzert für Schlagzeug und Orchester*, aufgeführt. Die schnelle Entwicklung der Schlagzeugverwendung in der modernen symphonischen Musik ist bekannt. Die Gründe scheinen mir einmal in der Suche nach neuen „Timbres", in einer immer subtiler werdenden Orchestrierung – Arbeit der Russen und Debussys –, dann aber in der wachsenden Bedeutung des dynamischen Faktors zu liegen – Einfluß der primitiven Musik, des Jazz und der Maschine. Das neue Werk von Milhaud ist, meiner Kenntnis nach das erste, in dem das Schlagzeug als konzertierendes Instrument verwandt wird. Es wird durch einen Künstler bedient und besteht aus 4 Pauken, einer Kesselpauke, einer Trommel, einer Baskentrommel, einem Tam-Tam, einer Cymbel, einer Peitsche und einer Knarre. Milhaud nützt alle diese Instrumente mit äußerster Geschicklichkeit aus, indem er sie bald ausschließlich nach ihrem Timbrewert verwendet, bald durch sie allein den Rhythmus bestimmen läßt, um den das Orchester die Arabesken webt. Es war eine schwierige Aufgabe, das Instrument des Schlagzeugs in dieser Form mit dem Orchester ins Zwiegespräch zu bringen. Das größte Lob, das man dem Komponisten sagen kann, ist das: die größte Gefahr glücklich vermieden zu haben, d. h. auf die billigen Wirkungen ausgegangen zu sein, die nahe gelegen hätten. Darius Milhaud ist in den Grenzen einwandfreien musikalischen Geschmacks geblieben.

Während der Spieler des Schlagzeugs (Herr Coutelier) ausgezeichnet war, läßt sich vom Orchester Pasdeloup und seinem Leiter, Herrn *Inghelbrecht*, leider nicht das gleiche behaupten. Ich möchte nicht untersuchen, ob die Qualität des Orchesters oder die seines Dirigenten unzulänglicher gewesen ist, vielleicht gaben sich beide nichts nach. Tatsache ist, daß die Rhythmen, die im vorliegenden Falle besonders präziser Ausführung bedürfen, zu einer unbestimmbaren Tonmasse zerflossen.

Bei dieser Gelegenheit sei mir ein Hinweis auf die Armut an symphonischen Orchestern erlaubt, durch die Paris sich auszeichnet. Von den sechs hauptsächlichsten Vereinigungen, die regelmäßig symphonische Konzerte geben, — Concerts Pasdeloup (unter Rhené-Baton und Inghelbrecht), Concerts Lamoureux (Albert Wolf), Concerts Colonne (Gabriel Pierné), Concerts Poulet, Société des Concerts (Philippe Gaubert), Orchestre Symphonique de Paris (Pierre Monteux, Ansermet und Gastdirigenten) — sind nur die beiden letzteren in der Lage, angemessene Aufführungen zu geben. Das O. S. P., von Monteux zusammengestellt, setzt sich aus Instrumentisten allererster Ordnung zusammen, und die Société des Concerts gibt, unter Gauberts Leitung, sehr ehrenwerte Darbietungen. Was die übrigen betrifft, so sind sie jedoch unwürdig, in einem künstlerischen Rahmen wie Paris genannt zu werden.

Das „Orchestre Philharmonique de Paris" — in diesem Falle unter der Leitung *Roger Desormières*, des jungen Orchesterchefs, der lange Zeit hindurch die Musik des Diaghilewballetts dirigierte – hat seinen Hörern vor kurzem, im Verlauf eines in jeder Hinsicht bemerkenswerten Konzerts, ein Werk des achtzehnjährigen russischen Komponisten *Igor Markevitch* erschlossen: ein „*Concerto grosso*".

Ein neuer Mann: Markevitch

Roger Desormières hatte schon im letzten Jahre, im „Théâtre Pigalle", eine bemerkenswerte Komposition dieses Musikers zur Aufführung gebracht: eine Kantate zu einem Text von Jean Cocteau. Mir scheint jedoch dieses „Concerto" in seiner maßvollen Form noch wertvoller zu sein. Das Werk ist in Sonatenform konstruiert, sein letzter Satz ist ein Rondo. Es ist in drei Teile zerlegt, die als Allegro con brio, Andante und Allegro vivace bezeichnet sind, und wird durch 46 konzertierende Instrumente ausgeführt. Markevitch befindet sich in den lebhaften Sätzen noch mehr in seinem Element als in den getragenen, sowohl in der „Cantate" als im „Concerto". In beiden Allegri dieses „Concerto" jedoch, und insbesondere im letzten, überrascht ein Erfindungsreichtum sowohl in der Vielfältigkeit der Rhythmen und ihrer geistreichen Umformungen durch verschiedene Arten der Synkopierung wie in deren äußerst geschickter Instrumentation. In dieser Musik, mit ihrer streng klassischen Form, findet man, im gewissen Sinne, eine gleiche Freude an der Musik um ihrer selbst willen wieder, wie sie bei Bach so bewegend ist. Es ist eine volle Stärke, aber ohne alle Härte, eine Musik, die unaufhaltsam dahinfließt. Die Musik von Markevitch erscheint mir als charakteristischer Ausdruck unserer Zeit.

Es fehlt mir an Raum, um mich hier eingehender über diesen jungen Komponisten zu äußern, der bestimmt zu den wenigen gehört, mit denen man in Frankreich rechnen muß. Der Riesenerfolg, der dem „Concerto grosso" beschieden war, gehört zu den seltenen verdienten Kundgebungen in Paris, wo sich leider das Publikum oft zu unkritisch bei der Wiedergabe bekannter und oft zu verständnislos bei der Aufnahme hochwertiger neuer Werke zeigt.

Im Verlauf des gleichen Konzerts hörte man die reizende Tondichtung „La nuit" von *Henri Sauguet* (die diesen Winter in London als Ballett – mit Serge Lifar – gegeben worden ist), und „Renard" von *Strawinsky*, der mit seltenem Verständnis und großer Überlegung ausgeführt wurde. Derartige Konzerte sind in Paris aber leider so selten, daß man sie nicht nachdrücklich genug rühmen kann.

Mit einiger Spannung hatte Paris auf die Operette „Les Aventures du Roi Pausole" nach dem Roman von Pierre Louys, gewartet, weil Arthur Honegger dazu die Partitur geschrieben hatte. Die Tatsache, daß der Komponist der Oratorien „Le Roi David" und „Judith", der Bühnenmusik zu „L'Impératrice aux Rochers" (Saint Georges de Bouhelier) und „Antigone" (Cocteau) wie der symphonischen Schöpfungen „Mouvements symphoniques", „Pacific", „Horace" und „Rugby" sich zur Illustration eines profanen und leichtfertigen Libretto hergegeben habe, schien allen Sensations- und Skandalfreunden einige Belustigung zu versprechen. Sie wurden jedoch schwer enttäuscht. Wir hörten eine fade Musik, die, schwach und ohne Grazie, von Banalitäten und Halbheiten wimmelt. Mag sein, daß sie „gut geschrieben" ist, doch jeder Originalität entbehrt sie bestimmt. Fast möchte ich behaupten, daß ich ihr die Operetten von Maurice Yvain und Christiné vorziehe, da deren Stil weit klarer und eindeutiger erscheint. Wir besaßen in Frankreich bis vor kurzem einen Operettenkomponisten, der das eng umschriebene Genre der französischen Operette zu seiner höchsten Höhe entwickelt hat; es war dies der feine Messager, der Freund Debussys und erste Vorkämpfer im Streit für „Pelleas und Melisande". In diesen leichten Werken ließ sich zumindest eine stilistische Einheitlichkeit erkennen. Demgegenüber scheint Honegger im „Roi Pausole" zwischen mehreren

Stilen hin und her geschwankt zu haben. Er nimmt zu Bluesrhythmen seine Zuflucht und riskiert in aller Schüchternheit ein armseliges Saxophon, um gleich wieder in Flachheiten à la Reynaldo Hahn zu verfallen.

Wenn man sich erinnert, daß Honegger der berühmten Gruppe der „Sechs" angehört hat, die sich nach dem Kriege die Erneuerung der französischen Musik zum Ziele gesetzt hatte, so kann man seine letzte Schöpfung nur noch als grotesk und lächerlich bezeichnen. Es wäre nicht uninteressant, darüber die Ansicht Jean Cocteaus (des früheren geistigen Chefs dieser „Sechs") zu erfahren, der allerdings vor einigen Monaten den ehrenvollen Mut aufgebracht hat, seine frühere Verkennung Ravels offen einzugestehen.

Die Versuche, die zwei andere Mitglieder der Gruppe der „Sechs" – Darius Milhaud im „Train Bleu" und Georges Auric – in letzter Zeit auf dem Gebiet der leichten Musik gewagt haben, waren trotz ihrer Dünnheit befriedigender, weil sie klarer waren. Und gerade diese Klarheit war durch Jean Cocteau in „Le Coq et l'Arléquin" als Merkmal für die junge französische Musik gefordert worden. Um diese „Klarheit" hat es aber leider meist recht trübe ausgesehen, nachdem Eric Satie seine leuchtenden Meisterwerke – „Parade", „Mercure", „Socrate", „Jack in the box", „Entr'acte" usw. – vollendet hatte und gestorben war.

Man könnte mir den „Erfolg" der „Aventures du Roi Pausole" vielleicht entgegenhalten. Dieser scheint mir jedoch in weit stärkerem Maaße auf dem gelungenen Libretto zu beruhen, das Willemetz aus dem Roman von Pierre Louys zu ziehen gewußt hat, als auf der Honegger'schen Musik; seine Verse sind geistvoll, oft gewagt, doch niemals unanständig; hinzu kommt die ungewöhnliche Leistung des Schauspielers Dorville in der Titelrolle.

Melosberichte

Klemperers „Figaro"

Endlich kam *Klemperer* mit einer Neuinszenierung heraus. Es war an der Zeit, daß die Krolloper die Notwendigkeit ihrer Existenz wieder bewies. Sie hätte sie nicht schlagender beweisen können, als mit dieser Inszenierung, die die vollkommenste Aufführung in der Reihe von Klemperers Mozarteinstudierungen war. Im *Don Giovanni* war vieles noch überstilisiert, war die dramatische Akzentuierung allzu heftig. In der *Zauberflöte* verband wohl Klemperer heitere Beschwingtheit mit äußerster Notentreue, aber die Bühne war noch konstruktiv und starr. Jetzt im *Figaro* hat auch das Bühnenspiel eine wunderbare Leichtigkeit. Der Regisseur *Gründgens* löst alles in spielerische Bewegung auf. Er arbeitet alles genau durch, aber niemals dominiert die schauspielerische Pointe wie bei Rabenalt. Die Handlung des Figaro ist endlich einmal verständlich. Durch sinnreiche Bewegung der Bühne werden neue Räume erschlossen, werden Situationen klar gezeichnet. Meisterhaft wie die Paare im dritten Akt in den Festsaal ziehen, wie sich der Schluß wieder in Einzelbilder löst.

Manche mögen bei Kroll einen revolutionären Figaro erwartet haben. Sie sahen Dekorationen mit stilisierten Rokokoornamenten. Sie sahen eine geöffnete Bühne, die zwar konsequent rote oder goldene Geschmäcklerei vermied, aber doch die Illusion des Rokoko schuf. Die Farben waren absichtlich gedämpft, das Grau sogar allzu reichlich verwendet. Hinter diesem Spiel menschlicher Leidenschaften, das einmal durch keine Buffospäße entstellt wurde,

knisterte doch die Revolution. Wie das Menschliche der Figuren, wie ihre Leidenschaften und Triebe im Spiel dieses Abends zum Ausdruck kamen, war einer der stärksten Eindrücke dieses Abends. Die Aufführung war in der Gesinnung ebenso eindeutig wie nur irgendeine frühere. Aber die Gesinnung drängte sich nicht vor.

Doch konnte man schon im ersten Akt überrascht sein. Keine dekorative Unordnung, sondern wirklich ein halbfertiges Zimmer. Figaro singt sein Tanzlied. Er hüpft nicht im Dreivierteltakt, er mimt nicht den dummen, harmlosen Jungen. Mit beinahe drohender Mine steht er da. Man weiß – der Graf hat nichts zu lachen. Aber wenn Figaro dann den Chor anführt, kreuzt er selbstsicher die Arme und lächelt, während sein Herr mürrisch zuhören muß. Erinnert man sich der kindischen Spielastik Susannes und Cherubins während Figaros Schlußarie im ersten Akt? Gründgens hat damit gründlich aufgeräumt.

Klemperer bringt die Partitur mit leichtester Hand zum Erklingen. Er musiziert zart, aber nicht zärtlich, er akzentuiert peinlich genau, er läßt der Singstimme die Führung, er rundet die Ensembles mit feinstem Klangsinn, aber im Orchester bleibt doch alles haarscharf. Die dramatische Spannung dieser unbegreiflichen Partitur ist feinnervig erfaßt und vermittelt. Wie erregend, wie wirblig klingt das alles – aber niemals wird der spielerische Fluß gehemmt.

Man könnte sich manche Rolle vollkommener gesungen denken – aber man kann sich keine schönere und gewissenhaftere Ensembleleistung vorstellen. Auch die kleinen Rollen sind wichtig genommen und mit derselben Sorgfalt behandelt, wie die führenden. Ich nenne die Namen *Krenn* (Graf), *Heidersbach* (Gräfin), *Wirl* (Basilio) *Novotna* (Cherubin) und hebe die graziöse, charmante Susanne der *Irene Eisinger* – wie schön und leicht singt sie die Gartenarie – und den bärbeißigen, stimmlich und schauspielerisch gleich vortrefflichen Figaro *Willy Domgraf-Faßbenders* hervor.

Das Lindenhaus brachte einen Tag später einen neuen *Holländer* heraus, der die einst sensationelle Inszenierung Klemperers „repräsentativ" umdeutete. *Kleiber* betätigt sich daneben auch als Konzertdirigent. Das Klavierkonzert von *Roussel* war die erste wertvolle Neuheit, die er diesen Winter spielte. Ein sehr persönliches Werk, das, mindestens in seinen schnellen Sätzen, der von Strawinsky bestimmten Moderne näher steht als dem Impressionismus. In einer Mozartmatinée bot Kleiber außer dem Fagottkonzert und einigen Tänzen ein Divertimento, das mit fünf Trompeten, zwei Flöten und vier Pauken wahre Klangwunder vollbringt. Wir beneiden die Gesellschaft, die sich ihre Tafelfreuden von solch zauberhafter Musik begleiten lassen konnte.

Igor Strawinsky dirigierte ein Konzert der Ungerschen Musikfreunde. Die beiden Suiten nach den vierhändigen Klavierstücken rufen heute keine Entrüstung mehr hervor. Die zweite, der ersten an Schlagfertigkeit und Witz bedeutend überlegen, weckt sogar rauschende Begeisterung. Man schämt sich nicht mehr, über Musik zu lachen. In der Pulcinellasuite spielte das philharmonische Orchester so kläglich, daß Strawinskys sachliche Präzision sich nicht durchsetzen konnte. Erstaunlich war die Feuervogelsuite. Man hörte sie einmal nicht symphonisch und dekorativ aufgedonnert, sondern mit Herausschälung ihrer rhythmischen Elemente, mit Betonung ihrer klanglichen Schärfen. Sie stand jetzt in der Nähe des Sacre.

Strawinsky ist heute in Berlin auf der ganzen Linie anerkannt. Die *Funkstunde* ließ durch *Scherchen* die *Geschichte vom Soldaten* in einer Bearbeitung aufführen, die den Bühnendialog und die Regieanmerkungen sehr glücklich in die Rolle des Sprechers einbezog. Die Musik ist so bildkräftig, daß sie auf die szenische Illusion verzichten kann. Wir bewundern sie in ihrer Verschmelzung von Primitivität und Raffinement, von Vitalität und Intellektualismus heute ganz besonders, wo die neue Verschwommenheit über die Künste hereingebrochen ist. Wir bewundern auch die klassische Heiterkeit des Bläseroktetts, mit dem *Stiedry* ein Konzert der *Berliner Internationalen* beschloß. An diesem Abend hörten wir die Suite für drei Klarinetten, Streicher und Klavier op. 29 von *Schönberg*. Ich muß offen sagen – ich

finde immer weniger Beziehung zu dieser Musik. Ich weiß, daß sie mit scharfem Kopf ausgedacht und konstruiert ist, ich spüre auch da und dort einen nervösen Ausdruckswillen. Aber Musik? Nein, mit Musik als sinnlich aufzunehmender Organisation von Tönen und Klängen hat das nichts mehr zu tun. Staunenswert, wie Stiedry und seine Spieler, unter ihnen *Frenkel* und *Osborn*, damit fertig wurden. Staunenswert auch, wie das Havemannquartett Hindemiths op. 32 herunterholzte, sodaß kaum die Umrisse dieser schweren Polyphonie verständlich wurden.

Bei *Taube:* ein kleines Vorspiel von *Rathaus,* zwischen polyphonisierter Steigerungsmusik und Hindemith'scher Sachlichkeit schwankend, eine nette, verwendbare Gebrauchsarbeit. In diesen kleinen Formen ist Rathaus überhaupt am glücklichsten.

Heinrich Strobel

Königsberger Musikleben

Zugegeben, daß es heute für einen Opernintendanten schwer ist, einen geraden Kurs im Spielplan einzuhalten. Aufsichtsräte und Besucherorganisationen drängen von rechts und links; am liebsten möchte man auch das Operntheater politisieren... Die Königsberger Oper hat vor zweieinhalb Jahren einen schönen neuen Anlauf genommen, sie wollte kulturelle Bildungsarbeit leisten. Aber es ist beim Anlauf geblieben. Daß Intendant *Dr. Schülers* Neuinszenierungen konstruktiv überspitzt und mehr kunstgewerblich als künstlerisch empfunden sind, ist noch das kleinste Übel. Schüler wird sich, so hoffen wir, weiter entwickeln. Er wird aus Inszenierungsmoden zum eigenen Stil kommen. Bedenklicher erscheint es, daß der Spielplan der Königsberger Opernbühne immer mehr eine klare Gesinnung vermissen läßt. Nieten in der Oper („Herzog Wildfang", „Mädchen aus dem goldenen Westen"), Nieten in der Operette. Demgegenüber ein mageres Plus: eine lustige aktualisierende Aufführung von *Busonis „Turandot"*, eine dank Ladwigs Führung wenigstens musikalisch gelungene Wiedergabe von *Strawinskys „Geschichte vom Soldaten"* und eine Uraufführung *Wilhelm Kempffs* einaktige allegorische Opernburleske „König Midas". Im grauen Altertum, damals, als sich Midas wegen seines Urteils im musikalischen Wettstreit Apollons und Pans seine Eselsohren holte, gab es bekanntlich noch keine ausgesprochen *politischen* Parteien. So war es gegeben, anstatt „Mahagonny" diese artige Spielerei aufzuführen. Schade nur, daß Kempff, der im Streite der harfenumrauschten apollinischen und der orgiastisch-panischen Gesänge den Gegensatz der tonalen und atonalen Musik widerspiegeln möchte, zu wenig Komponiervirtuose ist, um seine Karikatur (und wichtiger: das, was hinter ihr steht) wirklich glaubhaft zu machen. Immerhin: ein freundlicher Publikumserfolg, eine von Schüler und Ladwig hübsch aufgeputzte Aufführung. Das ist alles... Traurig, Zweifel an der Königsberger Oper aussprechen zu müssen, wo wieder einmal das Fortbestehen dieser für Ostpreußen so wichtigen Kulturstätte in Frage gestellt ist. Traurig, daß der Spielplan nicht eine andere Linie einhielt, die gar nicht so schwer einzuhalten gewesen wäre, wenn man an Werke wie „Oberon", „Hans Heiling", an die deutsche Spieloper, an Strauß und Pfitzner denkt.

Die Brücke zwischen der Königsberger Oper und den öffentlichen Sinfoniekonzerten (und zwar die einzige Brücke) schlägt das Opernorchester. Es spielte unter *Scherchens* Leitung dem Rest des bürgerlichen Publikums zuliebe fast ausschließlich altbewährte sinfonische Werke und begleitete bekannte Solisten. So rentierten sich diese Konzerte besser als anderswo. Mit einigen modernistischen Schöpfungen (unter ihnen *Waltershausens* Partita über „Ein feste Burg ist unser Gott") hielt man die Verbindung mit dem musikalischen Heute dürftig aufrecht.

Im *Rundfunk* förderte Scherchen das zeitgenössische Schaffen stärker. Ein Verzeichnis der von Scherchen hier in den letzten Monaten aufgeführten Werke mag zeigen, wie zielbewußt sich die Orag für das Neue einsetzte. Zur Aufführung kamen: Slavenskys „Balkanophonia", Bartóks „Ungarische Volkstänze", Milhauds „Brasilianische Tänze", Schönbergs Variationen Op. 31, Tibor Harsanyis Aria – Cadence und Rondo für Orchester, Rudi Stephans Musik für Violine und Orchester, Georg Gräners Choralmeditationen über „Vom Himmel

hoch", Volkmar Andreaes Musik für Orchester, Conrad Becks Klavierkonzert, Pfitzners „Dunkles Reich". Auch sonst herrschte Leben im Rundfunk. Juon, Paul Gräner, Künnecke, Rothstein, Schreker und die begabte Komponistin Grete von Zieritz besuchten uns und warben für ihre Werke. Neben Scherchen leisten E. Seidler und L. Borchard gewissenhaft die musikalische Alltagsarbeit, Seidler brachte E. T. A. Hoffmanns „Undine" als Rundfunk-Kurzoper. Das Königsberger Chorleben ist ziemlich still geworden. Für *Felix Woyrschs* „Totentanz", eine musikalische Kaulbachiade, setzte sich der Königsberger Lehrergesangverein erfolgreich ein.

Zur Zeit gibt es ein großes Rätselraten um Scherchen. Bleibt er oder bleibt er nicht? Das ausgezeichnete Rundfunkorchester will man auflösen, das Opernorchester dafür in städtische Verwaltung nehmen. Dieses neuzuschaffende städtische Orchester soll Oper, Konzert und Rundfunk bedienen, und man versucht, Scherchen an seine Spitze zu bekommen. Inzwischen haben die Königsberger Stadtväter die Kommunalisierung des Orchesters abgelehnt. Es fragt sich nur, ob die Oper im nächsten Jahre noch Geld genug haben wird, zu spielen und ob Scherchen für seine Königsberger Aufgaben genug Zeit haben wird. *Erwin Kroll*

Hindemith-Jarnach-Erdmann in Köln

Die Kölner Ortsgruppe der I. G. N. M. hat sich in bewunderungswürdiger Regsamkeit neuerdings der Pflege neuer Musik für kleines Orchester angenommen, wofür ihr das aus städtischen Musikern gebildete Westdeutsche Kammerorchester zur Verfügung steht. So kam kürzlich schon eine auf dem Musikfest in Chicago uraufgeführte „Konzertmusik" von *Hindemith* hier zum ersten Male nach Europa. Ein thematisch führender Bläserchor von Hörnern, Trompeten, Posaune und Tuba wird mit dem Klavier (das nur im langsamen Variationen-Satz von Harfen „belichtet" erscheint) dialogisch behandelt, sowohl in harmonisch fester Masse wie in polyphoner Durchdringung. Die von innen geschärfte Dissonanz, die materialechte und geistvolle Gegenüberstellung des Klanges fesseln ebenso wie der rein musikalische Gehalt, dessen Ernst im Finale aufs schönste aufgelockert ist. Am Klavier saß die Hindemith-Spielerin *Emma Lübecke-Job*, als Dirigent wirkte bestimmt *Dr. Hans Wedig*.

Unter der kundigen und behutsamen Leitung von *Dr. Heinrich Jalowetz* hörten wir sodann als Uraufführungen neue Werke von Philipp Jarnach und Eduard Erdmann, von Jarnach zwei Narrenlieder (op. 24) aus „Was ihr wollt" (O Herrin mein und den Epilog), deren Baßstimme von 15 Soloinstrumenten mit sprudelndem Witz „begleitet" wird. Diese Eulenspiegelei ist zu der tieferen Melancholie und Ironie im Gesang von echt anmutendem Shakespearischen Ausdruck, der sich in seiner Eigenheit auch gegenüber den verwandten alten englischen Volksweisen (zumal im ersten Lied) behauptet. Die reichste Erfindung bekundet sich dennoch in einer sparsam und treffend aufgeteilten motivischen Arbeit und Instrumentierung. Im Epilog hat Jarnach zwar den Refrain-Charakter des einfachen Liedes durch Variation aufgehoben, aber durch Dreiteilung mit instrumentalen kurzen Zwischenspielen eine sinnvolle musikalische Form gefunden, die das Epilogische der Narrenweisheit bedeutsam heraushebt. (*Ludwig Weber* sang die Stücke mit einfühlendem Verständnis.) Seine 1922 als Klavierlieder erschienenen Gesänge hat übrigens Jarnach kürzlich bei einem städtischen Sinfoniekonzert in einer neuen Orchesterfassung vorgeführt, Vertonungen von Rilke, Heine, George und Aus des Knaben Wunderhorn, deren Struktur und formale Klarheit (so in einem Fugato) nun in den impressionistischen Farbwerten noch eindringlicher und lebendiger klingen. *Eduard Erdmann* verrät in seinem neuen Ständchen für kleines Orchester (op. 16) kaum noch etwas von dem aufwühlenden und berstenden Kraftgefühl früherer Kompositionen. Er musiziert solistisch, serenadenhaft leicht, um erst am Schluß den Hörer durch etwas erzwungenen Effekt zu reizen. Melodisch und rhythmisch ist im einzelnen trotz aller Bändigung manche Spannung zu spüren, die aber gegenüber der Länge des Werks nicht anhält. Bei der freien Form wäre eine Kürzung wohl möglich.

Walther Jacobs

Neue Musik in Wien Es ist an dieser Stelle schon öfters hervorgehoben worden, daß in Wien neben den Veranstaltungen der Internationalen Gesellschaft für neue Musik die von Dr. J. Bach geleiteten Arbeitersinfoniekonzerte die eigentlichen Träger musikalischen Fortschritts sind. Das letzte Konzert brachte als interessante Erstaufführung „Leben in dieser Zeit". Ein Sang aus unseren Tagen. Musik von Edmund Nick nach Worten von Erich Kästner. Das dreiteilige, aus insgesamt 18 Nummern bestehende Werk stützt sich in seinem instrumentalen Teil auf ein größeres Jazzorchester, das mit scharf pointierter Rhythmik den vokalen Teil sinfonisch untermalt. Neben einem das Ganze kommentierenden Sprecher sind zwei Gesangssolisten und ein kleiner Gesangs- und Sprechchor zur Mitwirkung herangezogen. Die einzelnen Sätze sind in Chansonform gehalten und schildern das Leben eines beliebigen Dutzendmenschen. Die teils witzig-grotesken, teils revolutionär-aufrüttelnden Verse Kästners erzielten in der geistreichen Vertonung Nicks bei dem überaus aufnahmsfähigen Publikum der Arbeitersinfoniekonzerte lebhaften Erfolg. Um die Leitung der Aufführung machte sich Dr. P. A. Pisk sehr verdient.

Das letzte Konzert der „Internationalen" war französischer Kammermusik gewidmet. Wir hörten in ausgezeichneter Ausführung: Die Sonate für 2 Klarinetten von Poulenc, das Flötentrio von Roussel, Klavierstücke von Ravel, Honegger, Milhaud und den grotesken „Bestiaire" von Poulenc, sowie Lieder von Honegger und Ravel.

Willi Reich

Neuerscheinungen (Besprechung vorbehalten)

Wir bringen in dieser ständig wiederkehrenden Rubrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine erste Auswahl aus den musikalischen und musikliterarischen Neuerscheinungen.

Neue Musik

Paul Hindemith, Neues vom Tage, Ouvertüre mit Konzertschluß, Studienpartitur. *Schott, Mainz*

Hermann Reutter, Missa Brevis, für Alt, Violine und Violoncello, op. 22. *Schott, Mainz*

Joseph Haas, Des Lebens Sonnenschein (Hymnen an den Frohsinn Nr. 1) für dreistimmigen Frauenchor (Kinderchor) mit Klavierbegleitung, Op. 73 Nr. 1. *Schott, Mainz*

Wolfgang Fortner, Drei Psalmen, für Knaben- und Frauenchor. *Bärenreiterausgabe 432.* *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Conrad Beck, Klavierstücke, Heft 2. *Schott, Mainz*

Paul Höffer, Das schwarze Schaf (Worte von Robert Seitz), ein Spiel für Kinder. *Vieweg, Berlin-Lichterfelde*

Erwin Dressel, Armer Columbus. Die Vorgeschichte einer Entdeckung in 8 Bildern von Arthur Zweininger. *Universal-Edition, Wien*

Heinrich Lemacher, Fülle, Werk 68 (C. F. Meyer). Zweite Folge von a cappella-Gesängen für gemischten Chor. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Walter Rein, Gemischte Chöre a cappella:
Gegenwart (Goethe)
Genialisches Treiben (Goethe) *Schott, Mainz*

Otto Jokl, Sonatine für Klavier, op. 21. *Doblinger, Wien*

Arnold Ebel, Freiheitsgesang, op. 40. Hymne für Männerchor, Baritonsolo und Orchester. *Schott, Mainz*

Ausland

Cyril Scott, Poem (Der Musikant und die Nachtigallen) für Violoncello und Klavier. *Schott, Mainz*

R. Vaughan Williams: Hymn tune prelude on song 13 (Orlando Gibbons). *Oxford University Press, London*

Constant Lambert, Music for orchestra. *Oxford University Press, London*

Russische Meister, 2 Bände für Klavier. *Schott, Mainz*

A. Gretchaninoff, In aller Frühe, op. 126 a, für Violine und Klavier. *Schott, Mainz*

Lucien Haudebert, Le cahier d'Eve, op. 30, für Klavier. *Maurice Senart, Paris*

Carlos Pedrell, Sur l'eau. *Maurice Senart, Paris*

Paul Kadosa, Sonatine für Klavier, op. 11 b. *Schott, Mainz*

Neue Noten und Bücher über Musik

Pädagogisches

Alfred Zastrau, Blockflötenstunde (Zimmermannschule Nr. 217). *Wilhelm Zimmermann, Leipzig*

Fritz Jöde, Die Singstunde, Lieder für Alle. 2. Jahrkreis. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Johannes Palaschko, 24 leichte melodische Etüden für Viola. *Schott, Mainz*

Max Kaempfert, Sechs kleine Serenaden für Violine (erste Lage) oder Violinenchor und Klavier. *Hug & Co., Zürich-Leipzig*

Der Jungbrunnen. Ein Liederbuch für die Schule, herausgegeben von Adolf Seifert (Bärenreiter-Ausgabe 441). *Bärenreiterverlag, Kassel*

Dietrich Stoverock, Die Erfindungsübung als organischer Bestandteil des Musikunterrichts, 3. Heft, Beiträge zur Schulmusik, herausgegeben von Heinrich Martens und Richard Münnich. *Schauenburg, Lahr (Baden)*

Hermann Halbig, Kleine Gregorianische Formenlehre. *Bärenreiterverlag, Kassel*

Neuausgaben alter Musik

Sebastian Virdung, Musica getutscht, Basel 1511. Originalgetreuer Nachdruck nach dem Exemplar der Preuß. Staatsbibliothek Berlin. Mit einem Nachwort neu herausgegeben von Leo Schrade. *Bärenreiterverlag, Kassel*

Das Liederbuch des Arnt von Aich (Köln um 1510) Erste Partitur-Ausgabe der 75 vierstimmigen Tonsätze von Eduard Bernoulli und Hans Joachim Moser. *Bärenreiterverlag, Kassel*

Adrian Willaert und andere Meister: Volkstümliche italienische Lieder, in: Das Chorwerk, Heft 8. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Johann Steuerlein, Weltliche Lieder (1575) für vierstimmigen Chor, bearb. von Günther Kraft. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Heinrich Schütz, Schlußgesang aus dem Weihnachtsoratorium (Dank sagen wir alle Gott), Psalm 150 (Lobt Gott in seinem Heiligtum) *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Johann Vierdanck, Spielmusik für zwei und drei Violinen oder andere Melodie-Instrumente in: Denkmäler der Musik in Pommern. *Bärenreiterverlag, Kassel*

Georg Philipp Telemann, Konzert für vier Violinen, herausgegeben von Hans Engel. *Bärenreiterverlag, Kassel*

J. B. Lully, Gavotte, Bearbeitung von Joachim Stutschewsky für Violincell und Klavier. *Hug & Co., Zürich-Leipzig*

Karl Stamitz, Sonata für Viola d'amore und Cembalo (oder Klavier), bearbeitet von Christian Döbereiner). *Schott, Mainz*

Josef Haydn, Divertissement, bearbeitet von Humphrey Milferd. *Oxford University Press, London*

Dittersdorf, Konzert für Violine und Orchester in G-dur, bearbeitet und herausgegeben von Mlynarczyk und Lürmann. *Friedrich Hofmeister, Leipzig*

C. M. von Weber, Variationen über ein norwegisches Thema, für Violine und Klavier, bearbeitet von S. Dushkin. *Schott, Mainz*

Literatur

Gabriel Fauré, Opinions musicales (Gesammelte Kritiken und Essays). *Editions Rieder, Paris*

Daniel Muller, Leos Janacek. *Editions Rieder, Paris*

C. F. Hennerberg, Paul Struck, ein Wiener Komponist aus Haydns und Beethovens Tagen, *Königl. Regierungs-Buchdruckerei, Stralsund*

Alberto Williams, Programas y Juicios. *Gurina y Cia, Buenos Aires*

Camillo Artom, Teorial dell'Armonia. *Fratelli Bocca, Torino*

Karl Vötterle, Das Jahr des Kirchenmusikers 1931 (Kalender), dritter Jahrgang. *Bärenreiterverlag, Kassel*

Jahrbuch der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Berlin, dritter Jahrgang 1929–1930, als Festbuch zum Heinrich Schütz-Fest 1930, herausgegeben von Hermann Halbig. *Bärenreiterverlag, Kassel*

General-Catalogue of the Curwen Edition London.

Hans Mersmann, Berlin

Notizen

Oper und Opernspielplan

Mozarts „Idomeneo" wird in der vollständigen Erneuerung von *Richard Strauss* und *Lothar Wallerstein* unter Leitung von Richard Strauss mit Alfred Piccaver in der Titelrolle Ende Februar an der *Wiener Staatsoper* zur Uraufführung gelangen.

Hans Pfitzner hat soeben die Komposition seiner neuen Oper *„Das Herz"* beendet. Über die Uraufführung des im barocken Milieu spielenden Werkes ist noch nichts bestimmt.

Manfred Gurlitt, der bereits Büchners „Wozzeck" und Lenz' „Soldaten" vertont hat, komponiert jetzt Zolas *„Nana"* die ihm *Max Brod* als Opernbuch einrichtet.

Im *Stettiner Stadttheater,* das unter der neuen Leitung von *Hans Meißner* einen entschiedenen Kampf

um das moderne Theater führt, kam es bei der programmatischen Erstaufführung von *Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“*, die zusammen mit Milhauds „Armen Matrosen“ in Szene ging, zu unverständlichen Mißfallsäußerungen eines Teils des Stettiner Theaterpublikums. Die Aufführung wurde strotz störender Zwischenrufe und ironischer Beifallsäußerungen zu Ende geführt. Zum Schluß jedoch wurden Darsteller, Regisseur und Kapellmeister der ausgezeichneten Aufführung, sowie der Intendant lebhaft gefeiert.

Monteverdis „Orpheus“, das berühmte und grundlegende Opernwerk der Renaissance, erfuhr kürzlich in der zeitgemäßen Neugestaltung Carl Orffs seine erste Konzertaufführung im größten Rahmen durch die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde unter Robert Heger. Das Werk machte den tiefsten Eindruck. Die Presse bezeichnet übereinstimmend unter Betonung der Zeitnähe dieser Musik die neue Fassung als eine Gewähr für die Wiedergewinnung des Orpheus für Bühne und Konzert.

Rossinis „Italienerin in Algier“ gelangt im März im Stadttheater *Freiburg i. Br.* unter Leitung des Generalmusikdirektors Balzer zur Uraufführung.

Das *Breslauer Opernhaus* bringt Ende Februar als „Deutsche Uraufführung *„Madame sans Gêne“* von Umberto Giordano in der Inszenierung von Werner Jacob. Die *„Junge Bühne“* im Breslauer Opernhaus hatte mit ihrer zweiten Veranstaltung „L'homme et son désir“ von Milhaud — „Hin und zurück“ von Hindemith — „Schwergewicht“ von Krenek — „Baby in der Bar“ von Grosz) wiederum außerordentlichen Erfolg.

Eine moderne comedia dell'arte mit Musik, *„Küsse und Keile“* von Pic-Mangiagalli, hatte im *Hamburger Opernhaus* einen starken Erfolg.

Paul Graeners neue Oper *„Friedemann Bach“* wurde soeben von der Städtischen Oper *Berlin* zur Uraufführung erworben, die mit *Hans Fidesser* und *Lotte Schöne* in den Hauptrollen im Mai stattfinden wird.

Die Städtischen Bühnen *Hannover* brachten Rezniceks *„Satuala“* zur Erstaufführung. Für Anfang März ist die Erstaufführung von Clemens v. Franckensteins *„Li-Tai-Pe“* in Aussicht genommen.

Die *Studiobühne* des *Instituts für Theaterwissenschaft* in *Köln*, die mit der deutschen Uraufführung der Original Bettler-Oper (Beggars Opera von 1728) einen außergewöhnlichen Erfolg hatte, ist von einer Reihe Bühnen zu Gastspielen verpflichtet worden. Die ersten Aufführungen finden im Stadttheater Aachen, im Stadttheater Hamborn, weitere in Düsseldorf und Bonn statt.

Am Opernhaus in *Frankfurt a. M.* und am Landestheater [in Braunschweig wird das Ballett *„El amor brujo“* (Liebeszauber) von *Manuel de Falla* zur Erstaufführung kommen.

Theaterkrise?

Wie wir hören, hat die Zentrumsfraktion der *Düsseldorfer Stadtverordnetenversammlung* den Antrag gestellt, einen Versuch von *gemeinschaftlichen Opernvorstellungen* durch Austausch mit Köln anzubahnen. Gedacht wird in erster Linie an Uraufführungen, Erstaufführungen und besonders bemerkenswerte Neueinstudierungen, deren Wirkung in einer Stadt nicht erschöpft werden könne. Man glaubt, daß das musikliebende Publikum durch die Möglichkeit, auch im Laufe des Winters einmal eine Nachbarbühne zu hören, zu vermehrtem Besuch veranlaßt werde. Hinzu kommt noch, daß durch solche Übertragungen das Gemeinschaftsgefühl beider Nachbarstädte auch auf andern Gebieten geweckt und einem ungesunden Wettbewerb vorgebeugt werde.

Die Verhältnisse am *Magdeburger Stadttheater*, die sich im vorigen Jahre sehr schwierig gestalteten, scheinen sich jetzt zu konsolidieren. Da der Magistrat beschlossen hat, die Städtischen Bühnen im nächsten Jahre in der gleichen Weise wie in diesem zu betreiben, und da weiter angenommen wird, daß die Stadtverordnetenversammlung dem Beschluß zustimmen wird, dürfte es in Magdeburg *keine Theaterkrise* geben. Der Zuschuß zu den Bühnen soll wieder 850000 M. jährlich betragen. Der Vertrag mit dem neuen Intendanten *Neudegg*, der ursprünglich bis zum 31. Januar 1931 lief, ist nicht gekündigt worden, der Vertrag läuft infolgedessen bis zum 1. Aug. 1933.

Der Dezemberabrechnung zur Folge hat das *Nationaltheater Mannheim* gegenüber demselben Monat des Vorjahrs ein Anwachsen der Besucherziffern um 8000 Personen zu verzeichnen.

Neue Konzertwerke

Igor Strawinsky arbeitet z. Zt. an einem *„Violinkonzert“*. Das Werk wird im Verlag B. Schott's Söhne erscheinen und im Herbst durch den *Berliner Rundfunk* mit dem Komponisten als Dirigent und dem russischen Geiger *Dushkin* als Solist zur Uraufführung gelangen.

Ernst Toch fand mit seiner neuen *„Kleinen Suite“*, die Furtwängler im Gewandhauskonzert in Leipzig aus der Taufe hob, großen Beifall bei Publikum und Presse. Auch die darauffolgenden Aufführungen in Berlin und Hamburg unter Furtwängler hatten den gleichen durchschlagenden Erfolg.

Das Berliner Philharmonische Orchester wird Hindemiths Ouvertüre *„Neues vom Tage“* unter Furtwängler auf seiner diesjährigen Frühjahrs-Konzertreise durch England und Holland in sechs Städten zu Gehör bringen. Das Werk hat in dieser Saison mit bereits über 60 Aufführungen einen für ein modernes Konzertwerk sensationellen Erfolg.

Ein *Violinkonzert* von *Hugo Herrmann* (mit Kammerorchester) kommt unter Generalmusikdirektor *Schuricht*, von Konzertmeister Bergmann gespielt, im Kurtheater in *Wiesbaden* zur Uraufführung. Herrmann hat ferner soeben ein Alice Ehlers gewidmetes *Cembalokonzert* komponiert und arbeitet gegen-

wärtig an einer kleinen Schuloper *„Der Rekord"*, deren Text von Robert Seitz stammt.

Im Rahmen der Konzerte des Berliner Sinfonieorchesters wird Marc Lavry die „Ouvertüre-Doppelfuge für großes Orchester" von *Alfred von Beckerath* im Laufe des März zur Uraufführung bringen.

Die „Deutsche Choralsuite" von *Ernst Pepping* wird in einem Chorkonzert auf dem diesjährigen Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in *Bremen* zur Aufführung gelangen.

Aufführungen von *Strawinskys „Hochzeit"* sind in nächster Zeit in Köln, Prag und Brünn vorgesehen.

Die *Ballettsuite* für Orchester von *Hans Gál* wurde in einem der Sinfonie-Konzerte in Karlsruhe mit großem Erfolg aufgeführt; nächste Aufführungen: M.-Gladbach, Wiesbaden, Braunschweig, Görlitz und Wien.

Der Dortmunder Männergesangverein veranstaltet am 22. März unter Leitung von Herrmann Dettinger ein Konzert, dessen ersten Teil ausschließlich Erstaufführungen von Werken von *Joseph Haas* bilden.

Im Rahmen moderner literarischer Vortragsabende wurden die „Gesänge gegen bar" des jungen Dichters Günther Franzke in der Vertonung von *Hans Hermann Rosenwald* zu Gehör gebracht.

Das vierte Rheinische Musikfest des Provinzialverbandes Rheinland des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer findet in den Tagen vom 10. bis 12. April 1931 in Essen statt. Zur Aufführung kommen nur Werke rheinischer Komponisten. Unter den Werken befindet sich auch die der Stadt Essen gewidmete „Messe des Maschinenmenschen" von *Bruno Stürmer* für Männerchor, Baritonsolo und Orchester. Ferner gelangen die beiden Werke, die den diesjährigen Beethovenpreis des Provinzialverbandes Rheinland erhielten, zur Aufführung, nämlich *Paul Höffer*, Solo-Sonate für Violine und *Dr. Kaspar Roeseling* „Reden mit dem Wind" (Stefan George), Rezitative für Bariton, Harmonium und Klavier.

Personalnachrichten

Unerwartet ist in Berlin im Alter von 31 Jahren *Josef Wolfsthal* gestorben. In seiner fanatischen Sachlichkeit und geistigen Konzentration war er der Prototyp des modernen Geigers, der auf jede virtuosische Zauberei verzichtet. Wolfsthal war einer der eifrigsten Mitarbeiter Klemperers, seit Bestehen der Krolloper war er erster Konzertmeister des Orchesters. Mit Hindemith und Feuermann hatte er ein Streichtrio. Sein Tod bedeutet einen schweren Verlust für die junge Musikergeneration.

Der Musikpreis 1931 der Stadt *München* wurde dem Professor an der Akademie der Tonkunst, *Gustav Geierhaas* verliehen.

Am 19. Februar begeht Armin Knab in München seinen 50. Geburtstag.

Generalintendant *Tietjen* und *Wilhelm Furtwängler* werden ab 1933 die Leitung der *Bayreuther Festspiele* übernehmen. In diesem Jahre finden die Festspiele, dem Willen Siegfried Wagners gemäß, unverändert statt. *Toscanini* wird Parsifal und Tannhäuser dirigieren, Furtwängler den Tristan.

Die pädagogische Bewegung

An der Akademie für *Kirchen- und Schulmusik* in *Berlin* beginnt am 1. April der siebente staatliche Lehrgang für Volks- und Jugendmusikpflege, dessen Ziel es ist, Lehrkräfte für die besondere Aufgabe der Musikpflege in Schule und Volk zu schulen. Die Leitung des Lehrganges liegt wiederum in den Händen von Prof. Jöde.

Ein *Musikpädagogischer Informationskurs* für *Ausländer* wird vom 22. Juni bis 4. Juli vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht unter Leitung von Ministerialrat Kestenberg in Berlin veranstaltet. Die Beteiligung reichsdeutscher Teilnehmer ist erwünscht.

Ein *praktischer Lehrgang* für in- und ausländische *Musiklehrer* findet im Musikheim Frankfurt/Oder vom 6. bis 26. Juli 1931 statt. Leitung: Dr. Herman Reichenbach.

Vom Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, wird ein *„Neues Violinbuch"* vorbereitet, das die vom gleichen Verlag mit dem „Neuen Klavierbuch" und dem „Neuen Chorbuch" begonnene Arbeit fortsetzen soll. Komponisten, die sich für die Mitarbeit interessieren, werden gebeten, von dem Herausgeber (Dr. E. Doflein, Freiburg i. Br., Staufenerstr. 46) die detaillierten Bedingungen anzufordern. Einsendung von Manuskripten, ohne vorherige Verständigung, ist nicht erwünscht.

Hunderte von Schulen und Kinderhorten haben bisher Hindemiths Spiel für Kinder *„Wir bauen eine Stadt"* eingeübt. Drei öffentliche Aufführungen des Lessing-Gymnasiums in Frankfurt a. M. waren völlig ausverkauft.

Im Reformgymnasium „Zum heiligen Geist" in *Breslau*, das neuere Musik mit besonderem Eifer pflegt, kamen *Hindemiths* „Wir bauen eine Stadt", *Weills* „Jasager" und *Wunschs* „Volk" zur ersten Aufführung in Breslau.

Paul Dessau hat ein neues Lehrstück *„Tadel der Unzuverlässigkeit"* für 2 Klaviere, Kinderchor und Soli (Text von Robert Seitz) soeben beendet. Es wird gemeinsam mit den Spielen für Kinder von Hindemith (Wir bauen eine Stadt), Höffer (Das schwarze Schaf) und Dessau (Eisenbahnspiel) am 14. März vom *Dessauer Kinderchor* (Leitung *Erich Rex*) im „Tivoli" zu Dessau uraufgeführt werden.

Ausland

England:

Die Jury für das *Internationale Musikfest*, das im Sommer in *Oxford* und *London* stattfindet, hat u. a. die *Zwei Etüden für Orchester* von *Wladimir Vogel* und die *Drei Angelus-Silesius-Chöre* von *Egon Wellesz* zur Aufführung angenommen.

Frankreich:

In Frankreich hat man sich endlich entschlossen, die *Subvention* für die *Große Oper* in *Paris* von 3,2 Mill. francs auf 4,8 Mill. zu erhöhen und die Subvention für die *Opera Comique* von 1,2 Mill. auf 2,8 Mill. zu *erhöhen.* — 600.000 Mk. das ist immer noch nicht viel für eine repräsentative Staatsoper.

Arthur Honegger hat eine neue symphonische Studie geschrieben, die den Titel trägt *Vermouth-Cassis.* – Hoffentlich geht sie den Ohren so gut ein wie dieser Apéritif dem Gaumen. Honegger hat weiter die Partitur zu *La belle de Medon* nach einem Libretto von René Morax beendet.

Italien:

Ottorino Respighi hat zwei neue Opern komponiert, die eine heißt *Flamme* und spielt in der Völkerwanderungszeit, die andere behandelt die Legende der ägyptischen Maria und ist als Kammeroper für den Konzertsaal gedacht.

Generalmusikdirektor *Fritz Busch* von der Staatsoper in *Dresden* hat ein Konzert im Augusteo in *Rom* mit so außergewöhnlichem Erfolg dirigiert, daß er unmittelbar darnach für mehrere Konzerte im nächsten Jahre verpflichtet wurde. Das Programm enthielt Werke von Weber, Lualdi, Kodaly, Reger und Brahms.

Verdis Lombarden hatten an der Scala in *Mailand* einen sensationellen Erfolg.

Schweiz:

Das *Schweizerische Tonkünstlerfest* findet vom 2.–4. Mai 1931 in *Solothurn* statt. Dabei kommt ein neues großes Chorwerk von Arthur Honegger zur Uraufführung: „Cris du Monde". In zwei Orchesterkonzerten wird man Werke von Andreae, Geiser, Haug, Lang, Moeschinger, Moser, Maurice, Marescotti, im Kammermusikkonzert Werke von Mottu, Schmid, Beck, Doret, Pestalozzi und Piantoni hören. Außerdem kommt eine Messe von R. Flury zur ersten Aufführung.

Igor Strawinsky dirigierte in einem *Winterthurer* Abonnementskonzert persönlich „Apollon-Musagète" und „Baiser de la Fée". Sein „Capriccio" kam unter Schoecks Leitung durch S. F. Müller in St. Gallen zur Aufführung.

In einer Studienaufführung der Gruppe der *„Fünf"* in *Basel* wurden Lopatnikoffs Sonate für Violine, Klavier und kleine Trommel, Hindemiths Klavierübung op. 37, Jarnachs Geigenrhapsodie und Höffers Solosonate für Geige aufgeführt.

Ungarn:

Ein *Alexander Jemnitz-Abend* fand im Akademiesaal in *Budapest* mit außerordentlichem Erfolg statt. Mehrere Stücke wurden wiederholt.

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. HEINRICH STROBEL, BERLIN; für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstraße 10

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

Diesem Heft liegen bei:

„Der Weihergarten", Verlagsblatt des Hauses B. Schott's Söhne, Mainz-Leipzig-London-Brüssel-Paris (Nr. 2, Febr. 1931)

ein Prospekt über die im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, erschienene Gemeinschaftsmusik für Musikliebhaber, Schulen und Singkreise

ein Prospekt über das im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, vereinigte Gesamtschaffen des in Paris lebenden russischen Komponisten Igor Markevitch

Jahrgang 2, Heft 8 der Mitteilungen „Kultur und Schallplatte" der Firma Carl Lindström A.-G., Berlin SO 36

ein Prospekt des Verlages Hudebni Matice, Prag, über die Collection Tempo, Neue Sammlung wertvoller Kompositionen

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

Kammermusik

(Fortsetzung aus dem Dezember-Heft)

Bläser-Kammermusikvereinigung Köln: *Bentzon:* op 7 (Trio); *Bullerian:* Sextett; *Haas,* op 23 Bagatellen; *Herrig:* Quintett mit Alt-Stimme; *Hindemith:* op 34 Nr. 2, op. 36 Nr. 2, op. 36 Nr. 4, op. 46 Nr. 1; *Janacek:* Concertino; *Slavenski:* Aus dem Dorfe; *Straesser:* Quintett; *Tansman:* Dance de la Sorcière; *Weill:* Frauentanz

Danziger Streichquartett: *Haba:* Streichquartette

Dresdner Streichquartett: *Bartok* op. 7, *Casella Hindemith:* op. 10; *Korngold, Respighi,* op. 7

Fassbänder-Rohr-Trio (München): *Scott:* Trio Cdur; *Tscherepnin:* op. 34; *Peter Fassbänder:* op. 65, op. 102

Häber-Klengel-Quartett (Leipzig): *Hindemith:* Stücke für Streichquartett

Hamburger Bläser-Quintett: *Lendvai; Moritz*

Hart House String Quartet (U. S. A.): *Bartok:* op. 7; *Debussy:* g-moll; *Bloch:* Stücke; *Goossens:* Fantasie-Quartett; *Malipiero; Kodaly; Respighi:* Quartetto dorico; *Schulhoff:* 5 Stücke; *Szymanowski*

Havemann-Quartett: *Jarnach:* op. 10 (Variationen); *Tiessen:* op. 32

Kleemann-Quartett (Aachen): *Hindemith:* op. 16; *Schönberg:* II. Streichquartett fismoll; *Bleyle:* op. 37; Kreisler Streichquartett amoll

Koene-Trio (Viol., Vla., Violonc.): *Ostrcil:* Sonatine op. 22; *J. Jongen:* Trio op. 30

Kopenhagener Bläserquintett: *Bentzon:* op. 7, Intermezzi espressivi; *Hindemith:* Kleine Kammermusik; *Ibert:* Deux mouvements; *Knudsen:* Quartett; *Milhaud:* Quartett; *Nielsen:* Quintett; *Raasted:* Serenade; *Risager:* Kammermusik; *Roussel:* Divertissement; *Strawinsky:* Oktett

Lambinon-Quartett: *Jarnach:* Serenade op. 24

Mitteldeutsches Trio (Leipzig): Klavier-Trios von *Bullerian, Cassado, Kletzki, Novák, Raphael, Roters, Scott, Windsperger*

Neues Dresdner Trio: *Casella; Pizzetti; Pyper; Ravel; Scott*

Peter-Quartett (Krefeld): *Bartok:* op. 7; *Berg:* op. 3; *Butting:* op. 20; *Casella:* Concerto; *Debussy:* g moll; *Ehrenberg:* op. 20; *Geierhaas; Grünberg:* Four Indiscretions; *Jos. Haas:* op. 50; *Hindemith:* op. 16; *Jarnach; Siegfr. Krug; H. K. Schmid:* op. 26; *Sekles:* op. 31; *Strawinsky:* 3 Stücke; *Toch:* op. 28

Prager Streich-Quartett: *Slavenski:* Lyrisches Streich-Quartett

Pro Arte-Quartett (Brüssel): *Alfano, Bartok, Berg, Bliss, Bloch, Bridge, Casella, Debussy, Dresden, Faure, Fitelberg, Goossens, Gruenberg, Haba, Hindemith, Honegger, Huybrechts, Jacoby, Jarnach, Kaikhosru-Sorabji, Kodaly, Koechlin, Krasa, Lazzari, Levy, Malipiero, Martinu, Milhaud, Pizetti, Ravel, Reichel, Rieti, Schoeck, Schoenberg, Sowerby, Vaclav Stepan, Strawinsky, Szymanowsky, Tansman, Toch, Webern, Wellesz*

Reitz-Quartett: *Bartók:* Quartett d-moll; *Busoni:* op. 26; *Hindemith:* op. 10; *Kaminski:* Quartett F-dur; *Ravel:* Quartett F-dur

Roth-Quartett (Paris): *Honegger; Milhaud; Vogel*

Wiener Streichquartett (Kolisch-Quartett): *Bartok:* op. 17; *Berg,* op. 3, Lyrische Suite; *Bloch:* Klavierquintett; *Butting:* Kleine Stücke, op. 26; *Casella:* Concerto; *Eisler:* Duo, op. 7; *Grünberg:* Four Indisretions; *Hauer,* 5 Stücke op. 30; *Hindemith:* op. 22; *Hoerée,* Pastorale et Danse; *Honegger:* I. Streichquartett; *Jarnach:* Serenade op. 24; *Jemnitz:* Streichtrio op. 27; *Kodaly:* op. 10, Serenade op. 12; *Korngold:* op. 16; *Krasa:* Streichquartett; *Krenek:* op. 20; *Labroca:* Streichquartett; *Malipiero:* Stornelli e Ballate

Winterthurer Streichquartett: *Ehrenberg:* op. 20; *Hindemith:* op. 32; *Jarnach:* op. 16; *Kaminski;* Quintett (mit Klarinette und Horn); *Petyrek:* Sextett (mit Klarinette)

Gesang

Gertrud Alftan: *Jaques Beers:* 3 Chansons pour danser; *Hindemith:* Serenaden; *Milhaud:* Hebräische Volkslieder; *H. Reutter:* Russische Lieder; *Strawinsky:* Chants russes.

Margarete Babajan: *Hindemith*

Maria Basca: *Gretchaninoff*

Hildegard von Buttlar: *Bloch; Braunfels; Hindemith:* Die junge Magd; *Jarnach:* op. 15; *Milhaud:* Poèmes juifs; *Respighi:* Il Tramento; *Seiber; Strawinsky:* 3 Histoires pour enfants, Berceuses du chat; *Wetz; H. Zilcher:* op. 41 (Debmel-Lieder)

Hedwig Cantz: *H. Reutter:* Introduktion, Hymnus und Choral (Alt-Solo).

Cläre von Conta: *Graener:* Aus op. 21 und 30; *Haas:* Lieder des Glücks, Heimliche Lieder, Unterwegs, Gesänge an Gott, Christuslieder, Tag und Nacht; *Hindemith:* 8 Lieder op. 18; Marienleben; *Stephan:* Lieder mit Klavier (auch mit Orchester); *Toch:* Die chinesische Flöte; *Windsperger:* op. 24 und 25, Fremder Sang

Tiny Debüser: *Hindemith; Toch*

Hertha Dehmlow: *F. v. Borries:* Ernste Gesänge; *H. J. Moser*

Lily Dreyfus: *Windsperger*

Ilona Durigo: *Bartók:* op. 16; 5 Lieder nach A. Ady; Ungarische Volkslieder; *Falla;* Spanische Volkslieder; *Fortner:* Marianische Antiphonen.

Anne Fellheimer-Hirsch: *Hugo Hermann:* Lieder nach Hölderlin, Herbstlieder, Hymne a. d. Nacht, Galante Feste; *E. Mattiesen; Kodaly; H. Reutter:* Missa brevis, „Die Weise von Liebe und Tod" (Rilke); *J. Weismann:* Lieder nach Rilke, Calé, Tagore; *Windsperger*

Bettina Frank: Lieder v. *W. Gernsheim, A. Gretchaninoff, J. Haas, W. Hirschberg, Itor Kahn, J. Klaas, E. G. Klussmann, H. Kl. Langer, N. Medtner, W. Rettich, E. Rhode, C. Schadewitz, H. Schalit, J. P. Seiler, M. Trapp, J. Weissberg*

Rose Fuchs-Fayer: *Grosz; Kaminski; Kodaly*

Anne-Marie Geiger: *Debussy; Honegger; Kodaly; Roussel*

Die Veröffentlichung wird im nächsten Heft fortgesetzt:

Ein Lehrstück:

Neu!

Paul Höffer

Das schwarze Schaf

Ein Spiel für Kinder.

Klavierpartitur . . . . . Mk. 4.–

Besetzung: Zum Klavier treten Instrumente, die je nach den vorhandenen Kräften besetzt werden können.

Zwei Urteile:

Melos: Wenn Kinder dazu gebracht werden, sich mit solchen Stücken zu beschäftigen, so erarbeiten sie sich damit von selbst einen wichtigen Zugang zur gegenwärtigen Musik.

Deutsche Allgem. Ztg.: Das war das Netteste, was diese Tage boten! Wie diese Jungens und Mädels unbefangen, natürlich und lebendig „Das schwarze Schaf" spielten! Es sind ein paar reizende Marschrhythmen darin, und der kleine Schlafchor am Schluß ist ein bezauberndes Stückchen.

Ansichtssendung unverbindlich.



Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H.
Berlin-Lichterfelde

EIN NEUES WERK FÜR

BARITON

HANS F. REDLICH

OPUS 7

APOSTELGESÄNGE

PRESSESTIMMEN NACH DER URAUFFÜHRUNG AM 12. JANUAR 1931 IN HANNOVER

(GMD. Krasselt — W. Domgraf-Faßbaender)

HANNOVERSCHES TAGEBLATT

„... kräftiger Pulsschlag verinnerlichten Gestaltens, der besonders in dem farbenreichen Orchesterpart die Musik in einer Weite und Urtiefe in das Ausdrucksgebiet mystisch-religiösen Erlebens versetzt---. Die Singstimme wird zu einem direkt an den römischen Choral erinnernden Tonfall angehalten".

HANNOVERSCHER ANZEIGER

„... eine außergewöhnliche Begabung ... große Auffassung ... innig aufeinander bezogene Polyphonie verdient starke Beachtung. Sie bestätigt ein Könnertum ... Der zweite Gesang bedeutet schon eine ganz eigenwertige Lösung, deren fast magischem, durch eine interessante Instrumentation verstärktem Zauber man sich gern hingibt".

ED. BOTE & G. BOCK
BERLIN W. 8, LEIPZIGER STR. 37

NEU
NEU
NEU
NEU
NEU

Der neue Erfolg von HINDEMITH: „Wir bauen eine Stadt"

Es erschien soeben unter dem gleichen Titel

Klavierstücke für Kinder

Ed. Schott Nr. 2200 . . . . M. 2.–

1. Marsch — 2. Lied: Wir bauen eine Stadt — 3. Musikstück: Man zeigt neu ankommenden Leuten die Stadt — 4. Lied: Ich bin ein Schaffner — 5. Man spielt „Besuch" — 6. Die Diebe kommen in der Nacht.

Diese Stücke wurden vom Komponisten aus dem Spiel für Kinder „Wir bauen eine Stadt" ausgewählt und für Klavier neu gesetzt. Sie stellen vorzügliches Material zur Anwendung zeitgenössischer Musik im ersten Klavierunterricht dar.



Verkleinerung des Titels nach der Originalzeichnung eines 11 jährigen Mädchens.

B. SCHOTT'S SÖHNE
MAINZ – LEIPZIG

NEU
NEU

Die junge Generation

Wir wandten uns an eine Reihe junger Musiker, die noch in der Ausbildung stehen oder diese eben vollendet haben. Wir bemühen uns, ein Bild von dem zu gewinnen, was von diesen jungen Menschen heute als Aufgabe und als Ziel erkannt wird. Neben die Einzelberichte, die uns zwei Pianisten, ein Komponist, ein Musiklehrer und ein Musikwissenschaftler geben, treten zusammenfassende Betrachtungen über die Frage „Jugend und Musik", deren Verfasser Pädagogen sind.

Meine heutige Stellung zur Musik

Fritz Thöne

Wenn ich die Probleme, die mich als Musiker beschäftigen, ganz zu Ende denke, komme ich immer auf denselben entscheidenden Punkt: eine alte Gesellschaftsform steht gegen eine neue. Eine neue Menschengruppe beginnt, sich ihrer bewußt zu werden, und sucht nach den ihr eigenen künstlerischen und soziologischen Ausdrucksformen. Weniger optimistisch formuliert: die vor dem Kriege führende Menschengruppe hat heute keine Kraft mehr zu beidem. Ich bin nicht Politiker, ich bin Musiker. Allerdings fühle ich, auch als Musiker, die Pflicht, die Wirklichkeit klar zu sehen.

1.

Ich beschäftige mich viel mit moderner Musik. Nicht aus Liebhaberei oder Spezialistentum. Ich bin äußerst interessiert: was gibt es schon an Werken in der modernen Musik, die sich auf eine neue Menschengruppe beziehen, und worin unterscheidet sich die moderne Musik von der älteren?

Ich sehe drei Wege in der modernen Musik. Weill: Anknüpfung an die Tatsache Jazz, allgemeinverständliche Harmonik und Melodik, breiteste Publikumserfassung. Schönberg, Strawinsky, Hindemith: Säuberung des Intellekts, logische Klarheit, Ehrlichkeit und Intensität des Musizierens. Eisler: Verbindung der Musik mit dem Ideologischen einer neuen Gesellschaftsordnung; straffe, enthaltsame Musik.

Alle drei Wege erschrecken den durchschnittlichen, gebildeten Hörer. Weill ist „unmoralisch". Seltsame Kraft Weillscher Musik: sie bezwingt auch die, die eigentlich nicht mit ihr einverstanden sind.

Schönberg, Strawinsky, Hindemith „säubern" derartig, daß nichts mehr von dem „schönen" Klang der Musik übrigbleibt. Der Durchschnittshörer findet schwer Zugang, lehnt oft instinktiv ab. Interessant, wie stark das Stoffliche in dieser Musik im Gegensatz steht zu dem von ihm ersehnten oder überhaupt aufnehmbaren Stoff. Derjenige,

der an eine Weiterentwicklung der bisherigen Gesellschaftsordnung glaubt, glaubt auch an eine Weiterentwicklung der Musik aus der Romantik, etwa aus Strauß und Pfitzner.

Gegen Eisler liegt eine klare Handhabe vor: „Musik darf nichts mit Politik zu tun haben". Trotzdem wird diese Verbindung mit einer neuen Gesellschaftsordnung immer stärker werden und schließlich gar nicht mehr fortzudenken sein.

Die Einstellung zum vorhandenen älteren Musikgut wird durch die moderne Musik beeinflußt: kritische Erkenntnis der formalen und architektonischen Werte. Die Vorherrschaft des Klanges, des Harmonischen wird beseitigt. Beethovens Werk bekommt einen anderen Inhalt, sicher einen nicht weniger intensiven. Bach und Mozart rücken in den Mittelpunkt. Strawinsky muß sich in einer Musikzeitschrift gegen den Vorwurf verteidigen, er liebe die ältere Musik nicht. Dieser Vorwurf wird gern „zum Schutze der bestehenden Kultur" erhoben und begierig geglaubt.

Ein kleiner Kreis von Musikern lehnt heute tatsächlich die ältere Musik völlig ab. Sie stehen mitten im Kampf um eine neue Gesellschaftsordnung und setzen ihre ganze Kraft nur an dieser einen Stelle an: Musik ist Kampf. Nach diesem Kampf wird auch von ihnen die ältere Musik aufgenommen und verarbeitet werden.

2.

Die Funktionen, in denen heute die Musik ausgeübt wird, die zahlreichen Wechselbeziehungen zwischen Komponist, Reproduzierenden und Aufnehmenden zeigen am deutlichsten den Unterschied zwischen alter und neuer Gesellschaftsform und die Abhängigkeit der Musik vom Gesellschaftlichen.

Theater: Prunkoper, Wagner, „Unantastbarkeit" des klassischen Repertoires gegenüber den neuen Operntypen Mahagonny (Weill), Oedipus (Strawinsky), Die Maßnahme (Eisler) und Klemperers Inszenierungen. Beschaulichkeit und Genuß gegenüber Selbstentscheidung und Mitarbeit. Das Individuelle tritt im neuen Theater, auf der Bühne wie im Zuschauerraum, zurück; das Theater wird an manchen Stellen zum kollektiven Erlebnis.

Konzert: Das Abonnementskonzert ist direkt eine Angelegenheit der alten Gesellschaftsschicht. Die Solistenkonzerte beruhen auf ähnlicher Basis. Letzte Ursache für die leeren Säle sind nicht wirtschaftliche Schwierigkeiten. Der neu gegründete „Konzertgeber-Bund" will die Krise ganz äußerlich lösen. Neue Formen des Konzertes, Zusammenmusizieren, Arbeitsgemeinschaften entstehen, um einfache Schichten an Musik heranzuführen. Dort wächst ein neues Publikum.

Unterhaltungsmusik: Die Gaststätten zerfallen neuerdings in zwei Kategorien: solche mit Musik im Jazzstil und solche, die wieder das „Salonorchester" mit Ouvertüren, Opern und Potpourris eingeführt haben. Im Radio hat sich gegen Jazz und moderne Musik ein starkes Bedürfnis nach Unterhaltung im übelsten Sinne eingestellt: Walzer, Polka, Militärmärsche und Mandolinenmusik.

Pädagogik: Die Jugendbewegung hat hier den entscheidenden Anstoß gegeben, besitzt aber nicht die Kraft, konsequent den Weg weiterzugehen. Etwa das Singen in den Laienchören und das Singen in der neuen Schulmusik hebt sich sehr von der Liedertafelei und den üblichen Natur-, Jagd- und Vaterlandsliedern ab. Der Vergleich mit einigen Arbeiterchören zeigt aber, daß die Bewegung um Jöde in ihren musikalischen

Auswirkungen mit wenigen Ausnahmen sich nicht auf den Boden einer neuen Gesellschaftsschicht stellen kann; sie lebt auf irgendeiner idealen Insel.

Im öffentlichen Musikunterricht hat sich der Begriff Volksmusikschule bereits gegen den Begriff Konservatorium abgegrenzt. Im Privatunterricht ist der Typus des alten und modernen Musiklehres in allen Schattierungen vertreten.

3.

Wir messen diese Feststellungen, die sich aus den besonderen Verhältnissen der deutschen Musik ergeben, an der europäischen Situation.

Rußland hat bereits seinen neuen, eindeutigen staatlichen Ausdruck gefunden. Unter seinen künstlerischen Ausdrucksformen ist gerade das Gebiet der Musik für uns sehr ungeklärt. Im Gegensatz zu den überragenden Leistungen in Film, Theater und gesamter Pädagogik fehlt der russischen Musik in Stoff und Ausübung bisher scharfe Kritik und Durcharbeitung; sie besitzt bloß eine große Unmittelbarkeit.

Der russische Mensch in seiner stärkeren Ursprünglichkeit ist wohl dem Stofflichen der Musik, auch besonders dem Tanz, noch gänzlich verbunden. So ist es möglich, daß dort Romantik, Prunkoper und individuelles Solistenkonzert existiert neben reiner Propagandamusik, aktueller Operntruppe und pädagogischen Konzerten. Dazu ist die ältere Musik für Rußland infolge seiner sprunghaften gesellschaftlichen Entwicklung ideologisch weniger gebunden, sodaß die Musikentwicklung dort sich vielleicht ganz anders abspielt als bei uns.

In Frankreich und England hat sich die Musikausübung in ihren Funktionen weniger verändert, weil die alte Gesellschaftsschicht noch lebensfähiger ist. Aber das Stoffliche der Musik hat gerade in Paris entscheidende Neuformungen erfahren.

Amerika steht uns trotz des Jazz am fernsten. Seine Beziehungen zur Musik erscheinen uns im ganzen als Experiment oder sogar als Sensation.



In Deutschland ist also das Verhältnis der Musik zum Gesellschaftlichen am stärksten zugespitzt. Wir brauchen für die kommenden musikalischen Aufgaben nicht etwa Politiker oder Wissenschaftler, sondern tüchtige Musik-Fachleute, welche die Zusammenhänge erkennen und sich restlos dafür einsetzen.

Meine Kompositionspläne

Herbert Trantow

Wir haben einen Komponisten der jungen Generation gebeten, uns etwas über seine Pläne und Aufgaben zu berichten. Trotz der persönlichen Form, in der dies hier geschieht, dürfen wir annehmen, daß der Einzelbericht als Symptom gewertet werden kann.

Sehr geehrter Herr Professor Mersmann,

ich mache gern von der Erlaubnis Gebrauch, meine Antwort auf Ihre Frage nach den Aufgaben, die ich als junger Komponist vor mir sehe, in dieser freien Form als

Zuschrift zu beantworten, da es mir schwer fällt, ein so persönliches Thema in nur sachlicher Weise zu behandeln.

Die Aufgaben, die ich persönlich vor mir sehe und die – (wie ich vor einigen Wochen an einer Bühnenmusik, die ich für die Dresdner „Komödie" schrieb, wieder bestätigt fand) – meiner Begabung am meisten entsprechen, sind Musiken für die Bühne – die Fragen, die sich für mich daraus ergeben, sind die nach entsprechenden Aufträgen und Textbüchern. Beides ist von Dresden aus sehr schwer zu bekommen: Dresden ist nach außen hin Provinz, ein Erfolg hier wirkt sich nur sehr schwer aus, und in die Kreise hineinzukommen, die mit der Bühnenproduktion in unmittelbarer Beziehung stehen und die alle in Berlin sitzen, ist von hier aus fast unmöglich. Da ich des Broterwerbs wegen zunächst in Dresden bleiben muß, erklärt sich, daß ich neben dem immer verfolgten Ziel der Bühnenarbeit andere Sachen schreibe: so augenblicklich ein Capriccio für zwei Klaviere und Orchester mit der Absicht, es mit Paul Aron zusammen in Konzerten zu spielen, Musiken für den Rundfunk, Songs für ein politisches Kabarett, Musiken für Tänzerinnen – Palucca hat einige in ihrem Programm – also alles „Gebrauchsmusiken", meistens auch auf Bestellung geschrieben. Ich bedaure sehr, daß ich keine Begabung habe, Laienmusiken zu schreiben oder gar Lehrstücke oder Schulopern: vielleicht liegt es mit daran, daß mir keine Texte zur Verfügung stehen, aber ich habe einige Male versucht, Spielmusiken zu schreiben und mußte es jedesmal wieder aufgeben, da ich keine innere Beziehung dazu habe.

Die Fragen, die sich mir aus dem Wunsch, für die Bühnen zu schreiben, im besonderen ergeben, liegen in der ganzen gegenwärtigen kulturellen Situation begründet. Es wäre mir unmöglich, etwa einen Opernstoff zu wählen oder Musik zu einem Theaterstück zu machen, das nicht lebendig aus der Problemstellung unserer Tage herausgewachsen ist. Wenn ich die nötige finanzielle Unabhängigkeit hätte, würde ich mich sofort für einen mir vorliegenden tragikomischen Operntext entscheiden, die „Geschichte eines politisch Verfolgten" – da aber bei der augenblicklichen Situation mit der Aufführung einer Oper, die sich bewußt an ein nicht-bürgerliches Publikum wendet, nicht zu rechnen ist – im Falle der Aufführung aber bestimmt mit weißen Mäusen und Stinkbomben – kann ich mich zur Komposition dieses Vorwurfs zunächst noch nicht entschließen. Zu einem mondänen oder reißerischen Text noch weniger – einen wirklich witzigen, ganz gelösten Operettenstoff, der mir die Möglichkeit gäbe, dazu eine ebensolche Musik zu schreiben, fand ich noch nicht.

Meine Arbeiten ergeben sich fast immer aus Bestellung und Gebrauch, sodaß es mir kaum möglich ist, dafür weitläufigere und allgemeiner interessierende Ziele zu formulieren – daher wählte ich für diese Zuschrift die zwanglose persönliche Form. In dem Augenblick, wo ich mich zur Komposition einer Oper entschließe, bin ich in meiner Arbeit ohnehin auf Jahre festgelegt – bis dahin macht es mir eben einfach Freude, Musiken für einen ganz bestimmten „praktischen" Zweck zu schreiben, soweit sich das mit einer anständigen musikalischen Haltung vereinbaren läßt.

Mit herzlichem Dank für ihr Interesse
Ihr ergebener
Herbert Trantow

Schule und neue Musik in der kleinen Stadt

Kurt Bergmann

In einer Kleinstadt hat der Zuhörer kaum Gelegenheit, neue Musik zu hören. Desto größer ist darum die Verpflichtung der Leiter von Konzert- und Oratorienvereinen, einen Kreis von aufnahmefähigen und -bereiten Menschen zu schaffen.

Auf dem Wege über Solistenkonzerte ist schwer etwas zu erreichen, einmal weil die Zahl dieser Veranstaltungen beschränkt ist und dann weil ganz namhafte Solisten, Quartette usw. erst nach mehr oder weniger sanftem Druck bereit sind, auf die ansprechenden oder gar virtuos gehaltenen Zugnummern zu verzichten zugunsten eines neuen Werkes, das naturgemäß nicht zum lauten Beifall herausfordert. Viel nützlicher ist eine mehrjährige Chorerziehung, weil derjenige am ehesten zur neuen Musik kommt, der sich tätig an ihr übt.

Wir sind mit Werken von Kurt Thomas, Ludwig Weber, Ernst Lothar von Knorr, Kaminski und Paul Hindemith soweit gekommen, daß etwa drei Viertel aller Beteiligten freudig mitgehen und ein kleiner Kreis von begeisterten und verstehenden Anhängern selbst der Musik von Hindemith besteht. Erschreckend ist dagegen die Hilflosigkeit der manchmal benötigten Solisten und Orchestermusiker. Allerdings sehnt sich auch ein Rest des Chores nach den großen Erlebnissen an Bruchs „Glocke“ und ähnlichem. Es liegt also nicht so, daß die Angehörigkeit zu einer Generation eine entscheidende Rolle in der Aufgeschlossenheit für neue Musik spielt: in unserem engeren Kreise sind ebenso viele Leute von vierzig bis fünfzig, wie von zwanzig Jahren.

Nach meinen Beobachtungen ist der Weg zur Moderne allen denen verbaut, die ihre letzten musikalischen Bedürfnisse in dem „Gefühlsreichtum“ der Romantik befriedigen; dagegen steht er denen offen, die an der klassischen und besonders der vorklassischen Musik erst einmal hören, einfach hören gelernt haben. Auch der entgegengesetzte Weg wird beschritten: ein Primaner schreibt in einer Arbeit, daß er erst ein Verhältnis zu Bach gewonnen hat aus dem Verständnis der jüngsten Kunst. Da nun der Privatmusikunterricht zum großen Teil von Leuten erteilt wird, die kein Verhältnis zur neuen Musik haben, so sind die von ihnen betreuten meiner Schüler immer wieder enttäuscht, daß die ersehnten Rauschzustände ausbleiben. Bei den Jugendlichen, von denen ich an den hiesigen höheren Schulen etwa 500 musikalisch führe, liegen die Verhältnisse ganz ähnlich wie bei den Erwachsenen. Außerordentlich wichtig für die Stellung der Personen zur neuen (wie zu jeder ernsten) Musik ist die von Fritz Jöde immer wieder betonte menschliche Gesamthaltung. Ich habe ganze Klassen, in denen sich die gesellschaftliche Tanzstundenerziehung so fest erhält, daß sie unseren Bestrebungen unzugänglich sind, während andere Klassen wieder mit dem aufgelockerten Geist der Jugendbewegung auf die neue Musik gewartet zu haben scheinen. Wir singen die Hymnen von Ludwig Weber, das Bastellied von Hindemith, singen und spielen die Kanons von Hindemith mit Freude, und an der Art des Singens erkennt man das errungene Verständnis. Dagegen steht man dem Streichquartett Op. 22 und dem Streichtrio auf der Schallplatte ziemlich hilflos gegenüber.

Der »Jasager« in Arnstadt: Freunde und Gegner

Alle planmäßigen Arbeiten und Beobachtungen wurden unterbrochen und alle Widerstände über den Haufen geworfen durch zwei große Ereignisse: die Schulopern, bei den Kleinen durch Hindemiths „Wir bauen eine Stadt“ und bei den Oberklassen durch den „Jasager“ von Brecht und Weill. Die Sextaner haben bis auf ein paar „gute Klavierspieler“ den Hindemith als ihre Musik gesungen. Und der „Jasager“ hat wie ein Wunder bei den Sekundanern und Primanern gewirkt – bis der politische Kampf einsetzte und einige Jungen verstockte. Trotzdem haben auch völkisch eingestellte junge Menschen ungeachtet der Beeinflussung von Seiten ihrer Führer mit höchster Begeisterung an der Darstellung des Werkes mitgearbeitet. Der Erfolg war dementsprechend: wochenlang wurde über den „Jasager“ gestritten, und nicht nur in der Schulgemeinde, sondern in allen musikalisch interessierten Kreisen. Der Kritiker, ein feiner musikalischer Kopf, bekennt sich zum ersten Male vorbehaltlos zur neuen Musik. Musikalisch Gleichgültige sind geweckt. Abseits stehende Erwachsene, nicht nur Eltern von Mitwirkenden, treten in den Kampf für die neue Musik ein. Als Zentren der Gegenbewegung stellten sich heraus: die völkische Bewegung, der Wagner-Jugend-Bund (an unserer Anstalt von einem Philologen geleitet) und die orthodoxe Richtung der Kirche (des unchristlichen Gedankenkreises wegen).

Wie stark die Nachwirkung war, mag man daraus erkennen, daß bei dem üblichen Krippenspiel nach einigen Wochen der Saal nur halb gefüllt war und verschiedene Zaudernde erklärten, sie merkten jetzt erst an dem lauen Eindruck des – allerdings schwachen – Weihnachtsspiels, wie tief und nachhaltig die Wirkung des „Jasagers“ gewesen sei.

Freilich ist der Geist unserer Zeit in dem „Jasager“ gebannt und wird von allen Jugendlichen, die nicht durch Erziehung und andere Beeinflussung ihre Ideale in vergangenen Zeiten suchen, schnell und stark erfaßt. Sonst aber führt Heranwachsende und Erwachsene die vorromantische Musik zur neuen. Es stehen jugendliche Menschen jeden Alters zusammen; der gleiche Kunstwille in ihnen überspringt die Jahrzehnte und bindet die verschiedenartigsten Menschen zusammen zu gemeinsamem Dienst am neuen Werk.

Perspektiven des Musikerziehers

Sabine von Engel

Wer in der Ausbildung für einen Beruf steht und ein staatlich gestempeltes Papier erstrebt, das ihn zum notwendigen Broterwerb berechtigt, der hat wenig Zeit, sich darüber klar zu werden, in welchen Strömungen er steht. Und doch fordern diese Strömungen so gegenwartsstark seine bewußte Stellungnahme. Leider ist nur das zeitlich und räumlich Entfernte bequem in Rubriken einzureihen, und ich fürchte, wir wissen über die geistigen Evolutionen um 1600 mehr als über unsere Zeit. Um es gleich zu sagen: ich gehöre zu den musikalischen „Kleinbürgern“, die sich bewußt sind, daß ihnen Podium und Partitur niemals blühen werden. Vor 1900 hätte man sich mit solcher Einstellung nur zum „Kunstdünger“ der Konzertsäle und zu entfernter Anbetung der

Sterne an Euterpens Himmel geeignet. Heute blüht uns zum Glück ein reiches Feld der Tätigkeit.

Die große Hinwendung zur Musikerziehung und Gemeinschaftsmusik mit ihrem soziologischen Akzent, dem zutiefst wohl eine religiöse Sehnsucht zugrunde liegt, gibt Raum für die Kraft all derjenigen, denen der Begriff Kultur überhaupt etwas bedeutet. Im Vordergrund steht nicht der ästhetische Genuß, sondern das persönliche Erleben und Mitschwingen jedes einzelnen. Und in diesem Punkte, glaube ich, ist die Tendenz der heutigen Musik-Erfassung derjenigen der oft bescholtenen Romantik, des Prügelknaben „unserer Zeit", gar nicht so fern. Auch damals war die Musik subjektivstes Erlebnis. Heute nur wird es in einen Sammelrahmen gespannt und soll nicht dem einzelnen zur Erholung, sondern der breiten Masse als Erziehung dienen.

Die zwei wechselnden Pole: „Erziehung zur Musik". „Erziehung durch Musik" sind ebenso wie die Begriffe des „Erarbeitens" der „Arbeitsgemeinschaft" jetzt schon zu Schlagworten geworden, die man zwar nicht mehr anhören kann, die aber den Musikwillen unserer Zeit am besten kennzeichnen. – Die oft zitierte Sachlichkeit hat auch hier ihren Einzug gehalten und fordert mit der nüchternen Gradheit unseres sauberen Stils redliches, handwerkliches Dienen um eine Kunst, die für ein Jahrhundert lang nur den großen Geistern und deren Intuitionen reserviert war. Nicht Rekordleistungen auf einem Gebiet, sondern ehrliche Durchbildungen auf allen Gebieten – in bescheidenen Ausmaßen – streben wir an. Das steht in sonderbarem Gegensatz zu dem anderen großen Brennpunkt dieser Zeit: dem Sport. Vielleicht schaffen wir, ohne daß wir es jetzt noch wissen, einen Gegenstoß, ein Haltetau gegenüber dem Moloch „Rekordsucht".

Ich würde am liebsten jedes Instrument spielen lernen, so weit wenigstens, bis ich seine Wirkungsmöglichkeit und seine Rolle innerhalb allen Musizierens erfaßt hätte. Ich möchte über jede Epoche, jeden Stil so weit Bescheid wissen, bis ich das Wesentlichste erkannt hätte und dann von jeder Himmelsrichtung aus das ewig alte Thema „Musik" beleuchten könnte. Denn nicht eine Zeit allein kann Antwort geben auf die Frage „was will Musik", die einem übrigens gerade von Laien sehr häufig gestellt wird. Heute antwortet man sehr pathetisch: „geh hin und singe in einem Chor". Aber damit ist für den, der sich ernstlich mit der Musik auseinandersetzen will, die Frage noch nicht erschöpft. Was jede Epoche aus der Musik und mit ihr gemacht hat, wollen wir wissen. Und dazu verhilft die (schon wieder!) „Arbeitsgemeinschaft", die mir am idealsten scheint, wenn sie aus geschulten, aber nicht virtuosen Musikanten zusammengesetzt ist, Sängern, Streichern, Pianisten, so daß die Literatur jeder Zeit nicht Papier bleiben, sondern lebendig gestaltet werden kann. Große Konzerte soll niemand mehr geben; nur tönende Beispiele soll er liefern, damit wir den Musikwillen einer bestimmten Zeit erleben und erarbeiten können. Bücher und Lehrer wirken ja meist nur insofern fördernd, als sie durch Aufstellung von Behauptungen unseren Widerspruch und somit unsere aktive Stellungnahme anzeigen.

Für die Laienmusik kommt natürlich fast nur der Chor, jedenfalls die auf Gemeinschaft gerichtete Musik in Frage – also Polyphonie. Doch mit der Beherrschung des handwerklichen Materials wächst auch der Kreis der Umschau. Nach meiner Ansicht sollte sich jemand, der die Musik zum Beruf hat, nicht auf einen Stil verschwören und den anderen ablehnen, sondern versuchen, sich in jede musikalische Weltanschauung

einzuleben. Zumeist ist unsere Generation ausgespannt zwischen zwei Weltanschauungskreisen und hat die Pflicht, auf irgendeine saubere Art die Diskrepanz dieser gegensätzlichen Mächte auszugleichen.

Nur das Unreife ist untolerant und einseitig (aber im gleichen Maße stoßkräftig!). Man kann jedoch den Willen seiner Zeit bejahen und trotzdem die romantische Musik lieben. Man kann sowohl aus einem Josquin wie aus einem Brahms, wie aus einem Weill sein sich selbst mögliches Musikerlebnis herausholen. Es scheint mir auch vollkommen gleichgültig, ob man kommunistisch oder konservativ gesonnen ist! Leider tragen viele in die Musik, deren Gemeinschaftswert doch wirklich die allseitig proklamierte und allseitig gescheiterte Überparteilichkeit in sich begreifen sollte, die politischen Gesinnungen und Strömungen herein. Wenn wirklich etwas nach dem großen Zusammenbruch stehen blieb, dann ist es doch der Begriff der Kunst. Ich selbst muß sagen, daß ich gar nicht immer auf die moderne Musik schwöre, ihr manchmal nur mit bittersüßer Duldung und etwas hilflosem Willen gegenüberstehe, aber dennoch den Musikwillen unserer Zeit voll bejahe. Denn was ist letzten Endes in ihm als die große Suche nach einem gemeinsamen Nenner?

Wichtiger noch, als die persönliche Eroberung der Musik ist es, wie wir sie andern nahebringen. Also in Praxis: wie werde ich als Klavierlehrerin meine Schüler an die Musik heranbringen? Ich werde erstens bemüht sein, nicht Klavierlehrer, sondern Musikerzieher zu sein. Ich werde ferner die Verbindung mit einer singenden oder streichenden Kollegin aufrecht erhalten und bei jeder nur möglichen Gelegenheit deren Schüler mit den meinigen zu gemeinsamem Musizieren zusammenbringen. Ich werde ein gutes Einvernehmen mit einem Musikalienhändler anstreben und sowohl seine Gebrauchsmusik als auch die Neuerscheinungen durchstöbern. Grade den blutigsten Anfängern, ob Kind oder Erwachsener, werde ich Gebrauchsmusik geben, werde sie ein Stück auf zwei Klavieren, eine leichte Streich-Suite oder einen einfachen Chor gestalten lassen, denn die Vorbedingung zu allem Musikunterricht ist Freude. Ich werde dem polyphon eingestellten Schüler nachgeben, aber ihm auch Homophonie nahezubringen suchen. Und die auf Romantik eingeschworene ältliche Dame möchte ich über Bach zur Polyphonie überrumpeln. Dazu brauche ich eben mehr als nur das Klavier und muß mir Musikanten aus allen Lagern heranholen. Vor allem aber will ich dem Schüler niemals „mein Programm“ verraten, sondern stets im Hintergrunde bleiben und ihn selbst suchen und erleben lassen. Die nötige technische Hilfsstellung ergibt sich dann jedesmal aus der Veranlagung des einzelnen. Der musikalische Mensch will heute mit ganz bescheidenen Mitteln zweierlei: sich verlieren im Dienen an einer Idee und sich reinigen im Gestalten jenseitiger Erlebnisse. Vor beidem steht heute nicht mehr die Schranke des Virtuosen. Wir, die „musikalischen Kleinbürger“, haben den Boden zu bereiten für die Gemeinschaftsmusik der Laien und für das große solistische Künstlertum — denn letzteres braucht breiten Boden, um sich auswirken zu können. Nicht eine Linie, nicht ein spezialisierter Gesinnungskreis steht im Vordergrund, sondern ein einfaches, totales Musikwollen. Und wir suchen keine zeitlichen Atemzüge, keine Lieblinge und keine Prügelknaben, denn wir wollen die Musik selbst.

Aufgaben des Pianisten

Gustav Sabel

Im Folgenden möchte ich in Kürze darzustellen versuchen, wie ich mir die Aufgaben des Pianisten heute vorstelle. Der Pianist darf sich nicht mehr allein vom Virtuosen und Gefühlsmäßigen leiten lassen, sondern er muß auf Objektivierung bedacht sein, wobei er sich in der stilistischen Auffassung auf Ergebnisse der musikwissenschaftlichen Forschung stützen kann. Ich denke hierbei etwa an Gieseking und Schnabel oder, um etwas Verwandtes zum Vergleich heranzuziehen, an Klemperers Bachauffassung. Als Hauptaufgabe möchte ich die Pflege zeitgenössischer Musik betrachten, obwohl ich damit durchaus nicht die Ansicht vertreten will, man solle die klassische Musik vernachlässigen. Im Gegenteil finde ich, daß bei manchen jungen Pianisten die Darstellung moderner Werke die Plastik und Sorgfalt vermissen läßt, die erst durch das Studium der Klassiker zu erwerben ist.

Ich brauche wohl kaum zu erwähnen, daß das Hauptproblem im heutigen Konzertbetrieb liegt, und worin die Ursachen des schlechten Konzertbesuchs liegen. Auch auf die Konkurrenz des Rundfunks wird oft hingewiesen, der zweifellos beim Durchschnittshörer Bequemlichkeit und Wahllosigkeit des Geschmackes wesentlich stärkt. Man darf natürlich nicht die Vorteile übersehen, die der Rundfunk besitzt, indem er einem sehr großen Kreise moderne Werke vermitteln kann. Wenn ich mir den Konzertbetrieb, wie er jetzt ist, vor Augen halte, habe ich den Eindruck, als ob er in der bisherigen Form keine fünf Jahre mehr fortgesetzt werden kann. Daß Klavierabende überhaupt nicht mehr stattfinden sollen, mit Ausnahme von solchen ganz großer und anerkannter Meister, und daß der ausübende Künstler nur noch durch den Unterricht wirkt, möchte ich auf keinen Fall wünschen, da dies mit meiner Auffassung seines Berufes nicht vereinbar ist.

In einem Punkte haben sich die Pianisten wohl häufig selbst die Schuld zuzuschreiben, nämlich in der Aufstellung der Programme. Manche Werke sieht man auf jedem dritten Programm, wie etwa die h-moll-Sonate von Chopin oder die Symphonischen Etüden. Einmal könnte man mehr moderne und zwar grundlegende Werke bieten. Obwohl man viele neue Namen auf den Programmen sehen kann, werden doch Hindemiths oder Schönbergs Klavierwerke wie auch die Sonaten des späteren Skrjabin sehr selten gespielt.

Man kann nicht verlangen, daß ein Pianist, dem moderne Werke nicht liegen, sie unbedingt spielen soll. Aber auch aus der klassischen Literatur können andere Programme aufgestellt werden. Wie selten werden die Beethovenschen Sonaten Op. 22, Op. 31 Nr. 1, Op. 54 und Op. 78 gespielt oder etwa ein Stück wie die sehr schöne Humoreske von Schumann. Auch in Schuberts Klaviersonaten und bei Mendelssohn ließe sich vieles finden. Ich leugne durchaus nicht die Bedeutung, die der Jazz für die Komposition gehabt hat, doch wird die Jazz-Musik aus den Konzertprogrammen ausscheiden, so unterhaltend auch die Abende des „Klavierquartetts" gewesen sind.

Eine wesentliche Bereicherung der Programme würde es bedeuten, wenn man die Werke Bachs und seiner Zeit in höherem Maße als bisher berücksichtigte. Allerdings braucht man für sie das Cembalo. Es entsteht die Frage, ob der moderne Pianist nicht gut daran täte,

sich auch die Technik des Cembalo zu eigen zu machen, das für derartige Werke unerläßlich ist. Vielleicht könnte der im Klang zwar durchaus vom Cembalo abweichende, aber dessen Registrierungs- und Koppelungsmöglichkeiten mit dem Klang des modernen Konzertflügels vereinende zweimanualige Bechstein-Moor-Flügel dem des Cembalospiels Unkundigen einen Ersatz bieten. Da die Klavierliteratur reich genug ist, sollte man eigentlich keine Orgelübertragungen studieren. Wenn man sie trotzdem spielen will, dürften sie auf dem Bechstein-Moor-Flügel wesentlich einfacher auszuführen sein und daher eine ruhigere und dem Original getreuere Wirkung erfahren. Im übrigen wäre denkbar, daß eine eigene Literatur für dieses Instrument geschrieben würde, die dessen Fähigkeiten ausnützt.



Ein glücklicher Gedanke, der schon mehrfach in die Tat umgesetzt ist, scheint mir, Konzerte von einer Organisation aus für eine größere Gemeinschaft zu veranstalten, wie es etwa die Volksbühne oder der Berliner Tonkünstlerverein tun. Ein Nachteil wäre – ich denke hierbei an die an sich durchaus verdienstvolle Musikgemeinde meiner Vaterstadt –, daß etwa sechs Konzerte bewährten Künstlern Gelegenheit geben, vor einem zahlreichen Publikum zu musizieren, während alle anderen Solistenkonzerte so gut wie gar nicht besucht werden.

Obwohl die Riesenstadt Berlin als Zentrum geistigen und künstlerischen Lebens in musikalischer Beziehung sehr große Bedürfnisse und entsprechende Aufnahmefähigkeit hat, wäre doch zu befürworten, daß viele der hier wirkenden Musiker in die Provinz gingen. Denn dort ist häufig das Bedürfnis nach guter Musik in starkem Maße vorhanden, und ein Musiker, der hier studiert hat, könnte dort das Musikleben organisieren und eine ausfüllende Tätigkeit finden.

Sollte die Art der Filmmusik, wie sie an der Hochschule für Musik in den Kursen gezeigt wird, später einmal die Geschmacklosigkeiten der gegenwärtigen Tonfilmmusik ersetzen, so würde wohl eine Beschäftigung gut ausgebildeter Musiker in stärkerem Maße als bisher erforderlich sein und vielleicht auch dadurch zur Hebung der materiellen Lage der Pianisten beitragen.

Auch vom Standpunkt des ausübenden Künstlers wäre dringend zu wünschen, daß sich breitere Schichten für Musik interessierten und ihr gegenüber zu einer geistigen Einstellung gelangten. Aufbauend könnte der Musikunterricht an den Schulen wirken, dann der Gemeinschaftsunterricht, der den Klavierunterricht begleitet, ferner die Jugendbewegung, die sich allerdings zu sehr von Werken abwendet, die nicht als Gemeinschaftsmusik zu verwerten sind, vor allem aber die Pflege von Hausmusik. Ob es gut ist, daß der Pianist bei schwer zu erfassenden Stücken selbst eine Einführung gibt und das Werk noch ein zweites Mal spielt, wage ich nicht zu entscheiden. Auf jeden Fall müßte er dann die geeigneten Fähigkeiten zu einer knappen, verständlichen, nicht allzu wissenschaftlichen Einführung besitzen.

Zum Schluß kann man noch die Frage aufwerfen, ob der Pianist ein Typ ist, der unserer Zeit gemäß ist. Jedenfalls ist der Nur-Virtuose, wie man ihn im 19. Jahrhundert schätzte, nicht mehr möglich. Der Pianist muß versuchen, die Werke, die er vorträgt, mit der geradezu wissenschaftlichen Schärfe eines Hans v. Bülow in der Erfassung jeglicher Feinheiten zu erarbeiten. Wenn die Beschränkung auf einige zuviel gespielte Glanz-

stücke der Klavierliteratur fortschreitet, dürften in absehbarer Zeit nur noch die größten Meister Werke von Komponisten vortragen, auf deren Stil sie speziell eingestellt sind. Als vornehmste und angemessenste Aufgabe des heutigen Pianisten erscheint mir, daß er sich für die Werke der lebenden Komponisten einsetzt. Doch müßte das Publikum, damit die Leistungen des ausübenden Künstlers die gebührende Aufnahme finden, in reicherem Maße als bisher für Musik im allgemeinen und besonders für die Bestrebungen der zeitgenössischen Komponisten empfänglich gemacht werden.

Probleme und Aufgaben der Musikwissenschaft

Edwin von der Nüll

Wenn hier versucht wird, nach eben abgeschlossenem Studium der Musikwissenschaft auf die Arbeit der Universitätsseminare zurückzublicken und einige Zukunftsbetrachtungen daran anzuknüpfen, so soll dies in keiner Weise als Stellungnahme gegen das Studium und gegen unsere Lehrer aufgefaßt werden. Im Gegenteil wollen wir uns bemühen, das Beste, was uns mitgegeben wurde, nach Kräften zu verwirklichen: die Pflicht, der Musikwissenschaft neue Gedanken zuzuführen. Und zwar sowohl in peinlich genauer Spezialarbeit (aber zielbewußt im Zusammenhang mit einer großen Aufgabe!) wie in methodischer Grundlegung. Erst in diesem Geiste ist die junge Generation ein gelungenes Erziehungsprodukt unserer Lehrerschaft.

Die Musikwissenschaft, so wie sie heute ist, gliedert sich in zwei Disziplinen, Geschichte und Systematik, die ihrerseits wiederum verschiedene Arbeitsfelder umspannen. Nicht nur an den größten Universitäten, denen Vertreter beider Disziplinen angehören, sondern auch an den kleineren Universitäten, wo beide Fächer in einer Person vereinigt sind, laufen die zwei Gebiete nebeneinander. Der Historiker nimmt nur zögernd die Ergebnisse der vergleichenden Musikwissenschaft und der Tonpsychologie entgegen. Umgekehrt werden die neuen Zielgebungen der Geschichtswissenschaft vom Systematiker vorsichtig herangezogen. Hier setzt bereits eine entscheidende Aufgabe der jungen Musikwissenschaftlergeneration an. Was unsere Lehrer in beiden Disziplinen getrennt voneinander mühevoll aufgebaut haben, das muß zusammengeschweißt werden. Die Ergebnisse der stil- und geistesgeschichtlichen Betrachtungsweise, die Horizonterweiterung durch die Tonpsychologie und die vergleichende Musikwissenschaft müssen ausgenutzt werden. Wechselseitige Beleuchtung muß zu neuen Folgerungen führen. Unmöglich, daß das Taylorsystem, das in der durchgearbeiteten Literaturwissenschaft vor einem Menschenalter zu den bekannten Dissertationsthemen über die „Rolle des Apfels in Goethes Lyrik" führte, in der relativ jungen Musikwissenschaft als letzte Zielsetzung für eine ferne Zukunft heute noch gedacht werden kann. Nein, Synthese und weitere Fruchtbarmachung der ohnehin schon sehr zersplitterten Einzeldisziplinen durch Vereinigung ihrer methodischen und stofflichen Ergebnisse muß angestrebt werden. Dies hat nicht in gelegentlichen guten Bemerkungen zu geschehen, sondern auf breitester Basis mit größtmöglicher Materialkenntnis, angestrengter Kombinationsarbeit und methodischer Grundlage.

Gerade die Frage der Methodik verdient es, immer und immer wieder erörtert zu werden. Sie ist für den Studierenden stets der Ort, an dem er zu scheitern droht.

Forderung: methodische Schulung

Darüber dürfte sich naturgemäß eine Diskussion erübrigen, daß Methodik nicht der Nürnberger Trichter ist, mit Hilfe dessen aus jungen Studenten Musikwissenschaftler gemacht werden können. Aber musikwissenschaftliche Methodik ist ebenso wie Methodik in der praktischen Musikausübung Angabe des kürzesten Weges, um vorhandene Fähigkeiten und Arbeitskräfte an „das“ Ziel zu führen. Ob dieses Ziel in wertfreier Erkenntnis in affektloser Schau besteht, darüber läßt sich nicht mit wenigen Worten sprechen. Jedenfalls müßte rezeptive und produktive Arbeitsmethodik als Lehrgegenstand viel entscheidender in den Vordergrund treten, als es geschieht. Wer jahrelang aufmerksam den gegenwärtigen Studierbetrieb beobachtet hat, wird zugestehen, daß in diesem Punkte von der Schülerschaft an den Lehrer Anforderungen gestellt werden, welche die Kräfte eines Menschen übersteigen. Es bedeutet eine ungeheure Zeit- und Energievergeudung seitens der Lehrer, wenn in Konferenzen unter vier Augen zwei stets wiederkehrende Fragen mit den gleichen mehr oder minder umfangreichen Antworten versehen werden müssen:

1. *Wie soll ich arbeiten, um den Stoff der Musikwissenschaft zu beherrschen?*
2. *Wie soll ich das Thema meines Referates (meiner Dissertation) anfassen, damit etwas dabei herauskommt, und was soll überhaupt herauskommen?*

Diese beiden Fragestellungen müßten das Hauptthema mindestens der ersten Studiensemester sein. Es ist für den jungen Studierenden viel wesentlicher zu wissen, wie er mit dem Stoff umgehen muß, um mit ihm in Kontakt zu gelangen, als in ein beliebiges Spezialgebiet der Materie gerade deshalb (fast möchte ich sagen: nicht) hineinzukommen, weil es zufällig in seinem ersten Studiensemester gelesen oder geübt wird. Das Gleiche gilt für die Anleitung zum produktiven Arbeiten. Der Studierende sollte über Sinn und Ziel der Musikwissenschaft Bescheid wissen, bevor er sein erstes Referat ausarbeitet. Allgemeiner gesagt heißt die Forderung: Rationalisierung des Studiums!

Was wird mit der Jugendmusik?

Hermann P. Gericke

Der Verfasser dieses Aufsatzes arbeitet in einer kleinen mitteldeutschen Stadt als Organist, Chorleiter und Volkshochschullehrer. Er schreibt diese Zeilen nicht als abseits stehender, beobachtender Kritiker, sondern auf unsere Bitte von den Erfahrungen seiner eigenen Arbeit aus.

Die Entwicklung der Jugendmusikbewegung von ihren ersten Wandervogel-Musizierformen an verdankt unter anderem ihren außerordentlichen Aufschwung einer scharfen Kritik, die sie fortgesetzt an sich selbst übte. Was wir heute Jugendmusik nennen, die Pflege gemeinschaftlichen Musizierens meist alter, objektiver Musik, war nicht einfach eines Tages da, sondern ist durch intensive Kulturarbeit erst allmählich geworden. Heute ist sie kaum noch umfochten. Ja, in dieser Zeit so vielen sinnlosen Musizierens ist sie fast die einzige Bewegung mit einer gesunden, unbestrittenen geistigen Grundlage. So wird sie von allen Seiten gehegt und gepflegt, staatlich propagiert und gefördert. So

wächst sie jetzt seit über zehn Jahren. Die fortgesetzte Selbstkritik ist abgelöst durch einen klaren, zielstrebigen Aufbauwillen

Ist nun wirklich alles so in Ordnung? Ist nach zehn Jahren Aufbauarbeit diese Bewegung für die Allgemeinheit so bedeutungsvoll geworden wie z. B. damals das Aufkommen der Oratorien- und Männergesangvereine? Ist eine gesundere Art gemeinsamen Musizierens geschaffen worden, die den Kampf gegen die Musizierformen des vorigen Jahrhunderts rechtfertigt?

Wir legen für die folgenden Beobachtungen zugrunde die Musikverhältnisse einer Stadt von 300000, einer anderen von 50000 Einwohnern und mehrerer kleinerer Städte. Diese Städte wurden vor einigen Jahren durch Kurse, Singwochen, Hausmusikabende und persönliche Werbung mit der Jugendmusikbewegung bekannt gemacht. Der erste Ansturm ist mittlerweile zu einem gewissen Abschluß gekommen. Er hat Wirkungen gezeigt, die man heute kritisch beleuchten sollte, um für die Weiterentwicklung der Bewegung Folgerungen zu ziehen.

Die Morgenfeiern der Berliner Funkstunde, die Musikpflege im Musikheim Frankfurt/Oder und in einigen Landerziehungsheimen dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich die Auswirkungen der Jugendmusikbewegung in ihren einzelnen Zweigen etwa folgendermaßen darstellen:

Die günstigsten Erfolge hatte wohl die Orgelmusikbewegung. Es gibt heute kaum noch Organisten, die in den letzten Jahren nicht eine wesentliche Bereicherung ihres Repertoires durch die alte Musik erfahren haben. Etwas ungünstiger ist die Situation schon bei den Kirchenchören. Sie sind auf Grund ihrer Tradition und ihrer geringen Geldmittel nur schwer von den Motetten des vorigen Jahrhunderts abzubringen, auch ist häufig die musikalische Vorbildung für gewisse alte Werke nicht ausreichend, sodaß man schließlich doch wieder auf ein Einpauken hinauskommt. Die Oratorienvereine, denen heute aus finanziellen Gründen die alte Musik sehr willkommen sein müßte, führen lieber nach wie vor „größere Werke“ mit Orgel- statt mit Orchesterbegleitung auf, als daß sie aus der Jugendmusikbewegung Neues übernähmen. Fast überall nun besteht ein mehr oder minder großer Singkreis, der in der Regel als Hauptträger der Jugendmusik angesehen wird. Kanonsingen und Lautespielen hält man ja im allgemeinen für ihre typischsten Formen. Da sich in diesen Kreisen aber nur ganz bestimmte Menschen zusammengefunden haben, die in Kleidung und Lebensformen etwa den alten Wandervogelidealen noch huldigen, ist ihr Einfluß verhältnismäßig gering.

Eher schon könnte eine Verbreitung der Jugendmusik ausgehen von einem Collegium musicum, als einer Gruppe von Menschen mit den verschiedensten Interessengebieten. Hier aber haben wir im Grunde nur Liebhaberorchester im alten üblichen Sinne vor uns; vor allem fehlt das, was eigentlich Grundlage und Ziel der Jugendmusik sein sollte: ein wirkliches Gemeinschaftsempfinden. Von diesem „Gemeinschaftsempfinden aus dem Geiste alter Musik“ ist im allgemeinen überhaupt noch nichts zu verspüren, außer in einigen musikbegeisterten Familien, wo die Jugendmusik zur Erneuerung der Hausmusik getrieben wird. Die Musizierfreudigkeit ist hier häufig beispiellos und oft das Wertvollste. Da man unter Berufung auf die ablehnende Haltung der „klavierspielenden höheren Tochter“ durch die Jugendmusik fachmännischen Unterricht als überflüssig betrachtet, ist jeder Autodidakt. Für Blockflöte und Laute mag das angehen — die Leistungen der Streichinstrumente

dagegen sind völlig unzureichend. Es versteht sich von selbst, daß neben diesen unerfreulichen Ergebnissen andere Familien mit einer gewissen Kultur durch die Jugendmusik eine außerordentliche Bereicherung der häuslichen Musiziermöglichkeiten zu verzeichnen haben. Die Grundlage zu dieser Kultur aber bildet meist eine technische Schulung, die die Betreffenden durch eine Musikerziehung im Sinne des vorigen Jahrhunderts genossen haben.

Wir sehen – der eigentliche Einfluß der Jugendmusik ist bisher noch außerordentlich gering, und demgegenüber kann man feststellen, daß die Zahl der „klavierspielenden höheren Töchter" noch erheblich groß ist und die Zahl der Gesangstunde nehmenden Damen und Herren bedenklich zunimmt. Die sogenannten Vorspielabende der Musikschulen dauern von 5 bis 10 Uhr vor ausverkauften Sälen. All diese Leute werden also durch die Jugendmusikbewegung überhaupt noch nicht erfaßt. Dieser bisher verhältnismäßig geringe Erfolg hat sicher vielerlei Gründe. Ein wesentlicher Grund scheint folgender zu sein:

Die Träger der alten Musik in den erwähnten Städten haben den Strich zwischen der „Jugendmusik" und der Musik des vorigen Jahrhunderts in einer Weise gezogen, die ebenso ungerecht wie töricht ist. Sie fordern einseitige Pflege der alten Musik; sie reden und schreiben mit offensichtlicher Geringschätzung von der „form- und zügellosen subjektiven Musik" des vorigen Jahrhunderts. Wer Schubert und Schumann spielt, ist Verräter an der Idee; für jedes kanon- oder fugenähnliche Stück eines alten Meisters fordern sie eine kritiklose Bejahung, während sie es ablehnen, die Symphonien und Opern des vorigen Jahrhunderts überhaupt nur kennen zu lernen. Grammophon und Radio waren bis vor kurzem ein unverzeihlicher Barbarismus. Schubertfeiern veranstaltete man in den Singkreisen nicht; denn das lag außerhalb ihrer Zielstellung. Die *Sektiererei* also ist die große Gefahr, die der Jugendmusik so viele entfremdet, die zu ihren begeisterten Anhängern gehören würden, wenn sie nun endlich die Synthese mit der Musik des vorigen Jahrhunderts und einen gewissen Abstand gegenüber der alten Musik fände.

So lange dies nicht geschieht, wird sich der größte Teil der Musikliebhaber nach wie vor für das 19. Jahrhundert entscheiden, und zwar wird das der technisch gut vorgebildete Teil sein, und die Jugendmusik wird von größtenteils mangelhaft vorgebildeten Kreisen getragen werden. Verhältnismäßig wenige außerhalb Stehende werden für sich die Synthese zwischen alter Musik und der des vorigen Jahrhunderts, zwischen Konzert- und Hausmusik finden und glauben, der Jugendmusik für ihre Kulturarbeit u. a. dadurch zu danken, daß sie etwa diesen Aufsatz schreiben.

Ausschnitte

Mit der Frage „Was die Jugend vom Rundfunk verlangt!“ sammelt Dr. Walter D. Hartmann (hinter dessen Namen, wie wir hören, sich ein bekannter Musikpädagoge verbirgt) Äußerungen von 400 Jugendlichen über den Rundfunk, in denen das Verhältnis der Jugend zur Musik eine besonders wesentliche Rolle spielt. Wir geben aus den Mitteilungen Hartmanns, die uns der „Funk-Expreß“ zur Verfügung stellt, einige charakteristische Ausschnitte, denen man anmerkt, daß sie ehrliche, ungeschminkte Meinungsäußerungen sind.

Für alle ist das Wichtigste die Musik. „Das Programm des Rundfunks gehört der Allgemeinheit. Daher soll alles geboten werden. Musikliebe aber ist das gemeinsame Merkmal aller Hörer. Daher muß Musik den größten Teil des Programms einnehmen.“ Aber welche Musik wird gewünscht?! Die Freunde ernster Musik werden sich das Haupt verhüllen. Unter den 400 Aufsätzen sind kaum 10, in denen es nicht heißt: am liebsten höre ich Tanzmusik, Unterhaltungsmusik und Schallplatten. Von den 10–14jährigen Jungen wird man kaum erwarten, daß sie Sinn haben für schwere Musik. Wenn sie sich überhaupt dazu äußern, kommt meist etwas Komisches heraus. „Am liebsten höre ich einen lieblichen Konzert.“ Oder: „Große Kapellen von 80 Mann habe ich gerne. Da hört man ein Gepauke und Gebrause von Trompeten und anderen Dingen.“ Soweit sie nicht auf Tanzmusik eingeschworen sind, wollen sie Märsche hören. „Wenn diese gespielt werden, lasse ich alles stehen und liegen, womit ich mich gerade beschäftige, und höre zu. Trauermusik aber höre ich nicht gerne zu.“ Wobei unter Trauermusik das ganze Gebiet ernster Musik zu verstehen ist. Ein 11jähriger Junge schreibt: „Zuletzt gab es Tanzmusik. Meine Mutti tanzte auch einmal mit mir. Ich fand, daß die Tanzmusik am schönsten von allen Darbietungen war. Darum wünsche ich, daß nur Tanzmusik geboten wird.“

Während bei den 10–13jährigen positive Äußerungen über ernste Musik fehlen, liest man bei den 14–15jährigen: „Am Abend gibt es oft Darbietungen, die mich nicht interessieren, wie z. B. Musik von Beethoven, Mozart, und andere klassische Stücke. Ich höre aber sehr gerne Tanzmusik.“ „Für die Jugend sind Schlager sehr angebracht“, sagt ein 15jähriger Bekenner. „Das Abendprogramm müßte mehr Tanzmusik und Unterhaltungsmusik bringen, aber nicht opus 47 oder 86, Symphonien usw. Das alles könnte über Königs-Wusterhausen gehen.“ „Das schönste ist die Tanzmusik. Aber nachmittags gibt es oft Sonaten, Mozartstücke und sonstige d-molle, die sehr langweilig sind.“ In dem häuslichen Milieu allein kann diese Erscheinung nicht begründet sein. Mit meinem eigenen 12jährigen Jungen, der im Hause viel ernste Musik hört, habe ich dieselben Erfahrungen gemacht. Bei ihm ist der zuletzt zitierte Ausspruch geflügeltes Wort geworden, und jedesmal, wenn ernste Musik aus dem Lautsprecher erschallt, heißt es: „Schon wieder d-molle!“

Aber auch bei den Reiferen ist wirklich lebendiges Interesse nur für die leichtgeschürzte Muse vorhanden, wenn sie auch meist die ernste Schwester nicht ablehnen; die eine ersehnen sie, zu der anderen sind sie höflich kühl. „Il en est comme de ces belles femmes que tout le monde admire. Mais on en aime d'autres.“ Es ist schmerzlich, das zu gestehen, aber es hat auch keinen Sinn, vor einer so unverkennbar sich ausdrückenden Bewegung die Augen zu verschließen. Ein 19jähriger musikalischer Schüler, der selbst in atonalem Sinne zu komponieren versucht, schreibt: „Ich höre Dajos Bela stundenlang mit Begeisterung. Verlängerung bis 2 Uhr nachts!!!“ Mehr als 50% aller Stimmen von den 10jährigen bis zu den 20jährigen beklagen sich bitter darüber, daß die Tanzmusik

zu spät anfängt, wenn sie schon im Bett liegen. Sie verlangen die Tanzmusik früher, zumindest einige Male in der Woche von 8 Uhr ab. Nachmittags natürlich Teemusik aus den Hotels.

Manche unter den Jungen sind sich dieser Erscheinung bewußt und geben die Erklärung, die wir seit zehn Jahren immer und immer wieder hören. Ein 14jähriger schreibt: „Ich und alle meine Freunde sind doch in der jetzigen schweren Zeit für leichte Musik veranlagt." Ein etwas älterer: „Wenn ich meinen Lautsprecher anstelle, so bin ich stets erfreut, sobald nur lustige, flotte Musik oder Kabarett zu Gehör gebracht wird. Dagegen schalte ich bestimmt aus, wenn ich Sachen von Beethoven oder Mozart höre. Die Zeit ist heute sehr ernst, und wenn man dann noch derartige Musik zu hören bekommt, so bietet das sicher keine Zerstreuung."

Die Reiferen wollen, wie erwähnt, die ernste Musik nicht ausschalten und beschäftigen sich mit ihr. Sehr interessant ist die Stellung, die sie der modernen Musik gegenüber einnehmen. Etwa 75% ziehen sie der klassischen Musik vor. Die Jugend stellt sich auf die Seite der jungen Schöpfer. „Leben wir im Jahre 1931, so wollen wir auch die Musik dieser Zeit hören." Am meisten gewünscht werden: Richard Strauß, Strawinsky, Prokofieff, Krenek, Weill. Besonderer Beliebtheit erfreuen sich die beiden letzten. Wenn man nun nachforscht, worauf sich diese Zuneigung gründet, so entdeckt man, daß die Jungen eigentlich nur den Jonny, die Dreigroschenoper und einige Songs von ihnen kennen. Sie kommen eben der Neigung der Jugend für Jazz am meisten entgegen. Ich habe übrigens selbst beobachten können, daß bei einer Aufführung von Weills „Jasager" unter der Jugend tiefe Ergriffenheit herrschte, daß sie durchaus die instinktive Erkenntnis hatte, hier einem der stärksten Werke der neueren Musikliteratur gegenüberzustehen. Ein mathematisch sehr befähigter Schüler schreibt: „Das Anhören von Weills Alabama-Song fördert die Lösung einer Mathematikaufgabe außerordentlich."

Über Oper und Schauspiel sind die Meinungen geteilt. Ungeteilt aber sind sie über die Kammermusik, sie wird grundweg abgelehnt, zum Teil in sehr derber Form. Selbst Schüler, die sich sonst für ernste Musik einsetzen, gestehen, daß sie bei Sonaten, Trios und Quartetten ausschalten. Immer wieder liest man: Wir haben nicht die Sammlung dafür, sie wirkt ermüdend. Dagegen werden Orchesterkonzerte ziemlich viel gehört. Unter den Soloinstrumenten sind Geige und Cello die beliebtesten, unter den Stimmen die Männerstimmen und Altstimmen. Klavier als Soloinstrument und hohe Frauenstimmen stehen nicht hoch im Kurs.

Rundfunk - Film - Schallplatte

Die Musik im russischen Rundfunk

Michael Druskin

Wir haben den Verfasser, der als Dozent am Kunsthistorischen Institut in Leningrad arbeitet, gebeten, uns über die Musik im Russischen Rundfunk zu berichten. Ihre Situation ergibt sich aus der allgemeinen politischen und soziologischen Struktur Sowjetrußlands. Sie wird dadurch zu einem Teil des allgemeinen musikalischen Kulturprogramms, über das R. Gruber schon früher in unserer Zeitschrift gesprochen hat.

Die politisch-aufklärende und kulturelle Arbeit des Rundfunks in der Sowjetunion hat naturgemäß auch der Form, in der die Musik im Rundfunk angewandt wird, ihren Stempel aufgedrückt. Ich will unsere Versuche auf diesem Gebiete kurz schildern, um die Stellung der Musik im Rundfunk anzudeuten.

Die spezifische Eigenart des Radiohörens besteht in dem Mangel jedes Gefühlskomplexes – wie persönliche Wirkung des Künstlers, festliche Stimmung im Konzertsaale, Verallgemeinerung der Gemütsbewegung bei gemeinschaftlichem Geniessen u. a. – welches bei einem richtigen Konzerte die psychische Vorbedingung zur Aufnahme des musikalischen Eindrucks bildet. Dasselbe Programm, das die Menschen im Konzertsaale zur Begeisterung hinreißt, kann dem Radiohörer langweilig erscheinen. Für die Verwendung im Rundfunk ist eben dieses Prinzip der Konzertgestaltung ungeeignet, da es des Gefühlskomplexes entbehrt und nur auf sozusagen abstrakten Musikgenuß des Zuhörers berechnet ist. Ebenso vergeblich ist auch das Streben nach einem neuen „Funkstil“ für musikalische Werke, deren Wiedergabe als solche „abstrakten Konzerte“ gedacht ist, denn es ist nur eine Weiterentwicklung derselben Form individueller Äußerung von Seiten des Komponisten, der sich an eine passive Zuhörerschaft wendet.

Die neuen Formen des sozialen Lebens müssen auch neue Prinzipien für die Verwendung der Musik zeitigen. Die neue soziale Funktion der Musik besteht darin, die Aktivität des Zuhörers anzuregen. Wir müssen bestrebt sein, durch eine passende Auswahl von Musikstücken den Zuhörer intellektuell mitzureißen. Jedes Programm soll ein bestimmtes Problem darstellen. Der Erfolg seiner agitatorischen Wirkung hängt von der geschickten Zusammenstellung der Musikfragmente ab, aus deren Wiedergabe sich die Idee des einheitlichen Ganzen von selbst ergibt. Selbstverständlich ist dafür nicht ein systemloses Aneinanderreihen von Werken über ein bestimmtes Thema erforderlich, sondern das Thema soll sich aus der Aufeinanderfolge von Musikwerken selbst herauskristallisieren und weiterentwickeln. Durch die Dialektik der Zusammenstellung muß eine Dynamik erhebenden Interesses erreicht werden. Auf diese Weise schafft das musikalische Programm aus sich selbst ein bestimmtes „Sujet“.

Verfolgt man diesen Weg weiter, indem man einen dramaturgischen Kanevas heranzieht, so gelangt man zu den radiomusikalischen Inszenierungen. Die Musik verliert hier ihre selbstgenügende Bedeutung, da die gebotene Zusammenstellung musikalischer Auszüge im besten Sinne des Wortes tendenziöse, bezw. erzieherische Zwecke verfolgen soll. Wir versuchen es also, in der Musik didaktische Möglichkeiten zu entdecken. Der Zuhörer wird gezwungen, nicht Musikgeschehen an und für sich zu erleben, sondern er wird durch die Musik auf die Forderungen des ihn umgebenden Lebens hingewiesen. Die Arbeit der Sowjetunion auf diesem Gebiete hat in der Praxis folgende zwei Funktionen der Musik im Rundfunk aufgestellt:

Die Musik als Mittel zur Schaffung einer emotionellen Spannung. Damit ist vor allem der rein physiologisch-animierende und ansteckende Einfluß der Musik gemeint, den wir an dem einfachen Beispiel der Wirkung von Trommeln und Fanfaren beobachten können. Das Leben im neuen Rußland, das täglich neue Lösungen gibt und das die Anspannung aller schöpferischen Kräfte fordert, verlangt nach einer solchen musikalischen Energiekondensation. Proben dieser speziell komponierten oder den alten Werken entnommenen Musik begegnen wir öfters in den Hörspielen (bei uns „Radiofilm“ genannt). Ihr Inhalt ist dem wirtschaftlichen Leben oder den Tagesereignissen entnommen. Die Montage dieser von entsprechenden Geleitworten und impulsiver Musik begleiteten Hörbilder hat den Zweck, das Pathos in den Massen zu erwecken.

Nicht historische, sondern systematische Programme

Die Bedeutung emotionellen Impulses hat die Musik auch bei Veranstaltungen an Fest- oder Trauertagen. Ihr Programm steht meist im Zeichen einer wirtschaftlich-politischen Kampagne. Sehr charakteristisch ist, daß hier politische Reden, Szenen, tendenziöse literarische Vorträge, Chorgesang und energieweckende Instrumentalmusik auf Grund einer leitenden Idee miteinander verknüpft sind. Die Musik trägt fast ausnahmslos heroisch-marschmäßigen oder volkstümlichen Charakter. Auch an der sog. oft gebotenen „Funkzeitung", bei der verschiedene Artikel und Informationsmaterial (oft in Form von Dialogen) vor dem Mikrophon verlesen werden, nimmt die Musik teil. Hier aber mehr als Illustrationsmittel, das den Inhalt der Vorträge hervorheben soll. So wird z. B. der Bericht aus dem Arbeiterleben von bekannter proletarischer Musik begleitet usw. Ebenso kulturhistorische und ethnographische Berichte. Das führt uns zur zweiten Funktion der Rundfunkmusik.

■

Die Musik als Erziehungsmittel. Die Möglichkeit, die Musik zu pädagogischen Zwecken zu verwenden, gewinnt an Tragweite, je mehr wir vom spezifischen Problem der musikalischen Bildung absehen. Statt wissenschaftliche Vorträge über die Phänomenologie und Geschichte der Musik zu halten, bei denen die Musikwerke nur zu Illustrationszwecken herangezogen werden, heben wir auf Grund systematisch angewandten Materials die Bedeutung und die Funktion der Musik im allgemeinen Kulturleben hervor. Wir stellen uns die Aufgabe, mit Hilfe der Musik die Profile der verschiedenen Epochen zu veranschaulichen, die historischen Typen zu zeigen, nach denen die Musik bei der sozialen Entwicklung der Menschheit verwendet wurde. Dazu eignen sich am besten darstellende Querschnitte, z. B. eine Wanderung durch die Musikstätten einer bestimmten Epoche. Kurze verbindende Worte dienen dabei als Einführung in die sozusagen „soziale Atmosphäre" der betreffenden Zeit. Zur weiteren Veranschaulichung des Zusammenhanges zwischen der Musik und der sie hervorbringenden Kultur müssen Programme zusammengestellt werden, welche den Zusammenhang zwischen den musikalischen und den allgemeinkünstlerischen Strömungen illustrieren.

Der Typus des systematisierenden Programms muß das Vorhandensein und den historischen Wandel dieses Zusammenhanges zeigen (z. B. die Beziehungen zwischen Wort und Gesang oder Text und Musik). Der Typus des historischen Programms muß das Vorhandensein dieses Zusammenhanges auf irgendeinem bestimmten Abschnitte der Kulturgeschichte zeigen. Es werden Musikaufführungen, literarische Vorträge und Auszüge aus Memoiren und Briefen der entsprechenden Zeit geboten. Besonders wertvoll sind Programme, die bestimmte Epochen der Geschichte mit ihrem ganzen kulturellen Gehalt wiedergeben. Das Programm trägt dann den Charakter eines Almanachs, in dem außer der Wiedergabe einzelner Musikwerke auch Literatur, Kultur und Sitte, Wissenschaft und Soziologie Raum finden. Dieser Typ eines Programms schließt sich dem obenerwähnten Radiofilm und ebenso bei Verwendung des aktuellen Nachrichtendienstes der Funkzeitung an.

Dem Rundfunk der Zukunft bleibt es vorbehalten, solche Inszenierungen aus allen Gebieten der Kultur und der Politik unserer Tage zu bringen und interessante historische Epochen früherer Zeiten zu rekonstruieren und uns nahezubringen.

Kritische Umschau

Bartóks Rhapsodien im Rundfunk

Im 5. Konzert des Berliner Funk - Orchesters brachte Oskar Fried gemeinsam mit Maurits van den Berg zwei Rhapsodien (Volkstänze) für Violine und Orchester von Béla Bartók zur Erstaufführung. Beide Werke sind Transkriptionen der bekannten zwei Rhapsodien für Violine und Klavier. Die Orchesterfassung stellt gegenüber der für Klavier entschieden einen Gewinn dar, da sie dem differenzierten Bartókschen Klangfarbenbewußtsein unmittelbarer und eindringlicher Realität verleiht. Die Funkübertragung litt jedoch im orchestralen Teil (durch die Stärke der Besetzung ?) an zu fordernder Klarheit, was umso mehr störte. als die Solovioline van den Bergs mit bestechender Prägnanz hervortrat. Außerdem konnte eine gewisse Ueberbetontheit in der löblichen Absicht, ungarischen Geist wiederzugeben, dem Kenner ungarischer Musik nicht entgehen. Eine Bemerkung zum Bearbeitungsstil ungarischer Volkslieder durch Bartók: Man hat mehrfach die Ansicht vertreten, daß Bartók einer Art einfallsarmer Manier allzusehr Raum gäbe. Dem ist entgegenzuhalten, daß Bach mehr als 300 protestantische Choräle in sich gleichbleibendem Stil bearbeitet hat, ohne ernsthaft mit dem Vorwurf der Einfallslosigkeit behelligt zu sein. Wäre es nicht billig, dem einzigartigen Kenner ungarischer Volksmusik ein ähnlich gutes Stilgefühl in der Bearbeitungstechnik zuzutrauen? Die Beurteilung der Leistung hätte dann nicht mit der Fragestellung nach dem „Interessanten“, „Neuen“, sondern nach dem „Richtigen“ zu geschehen. Eine Bearbeitung ist etwas grundsätzlich anderes als eine Originalkomposition und besitzt dementsprechend ein naturbedingtes Recht auf äquivalente Einstellung seitens der Hörer. *E. v. d. N.*

Glosse zum Tonfilm

Über das Durchschnittsniveau der Tonfilmproduktion besteht kein Zweifel. Künstlerische Maßstäbe haben da nichts mehr zu tun. Das gilt im besonderen für jene Operetten und Lustspielfilme, in denen die Musik einen relativ breiten Raum einnimmt. Man ist schon heilfroh, wenn so charmant und farbig gespielt wird, wie in dem Joe May-Film „*Ihre Majestät, die Liebe*“. Hier ist noch der günstigste Fall: man hört die Musik gar nicht. Umso wichtiger ist es, die wenigen Filme ernstzunehmen, in denen versucht wird, die Musik oder besser den Ton überhaupt dramaturgisch in den Bildablauf einzubauen. Daß sich der Musiker dabei unterzuordnen hat. wenigstens bei den heute üblichen Spielfilmen, liegt auf der Hand. Vielleicht ist es überhaupt falsch, bei einem Film wie den *Karamasoffs* von *Ozep* die Musik von *Rathaus* einzeln herauszugreifen. Ihr größter Wert ist, daß sie sich völlig der Tonregie einfügt, deren Gesamtwirkung eben in der Einheit von Sprache, Geräusch und Musik liegt. Diese Tonregie ist hier mit einer Differenziertheit und einem Kunstsinn geführt, wie noch in keinem deutschen Tonfilm. Der Musiker Rathaus beschränkt sich nicht auf die gewohnten Ausdrucksmittel, er macht sich frei von Opernbegriffen und illustrativer Untermalung, er denkt filmisch, tonfilmisch. Die Musik wird, ähnlich wie in Renée Clairs "Sous les toits de Paris" nur an den Stellen dramatischer Spannung eingesetzt. Sie gibt weit mehr als Illustration. Bei der grandiosen Schlittenfahrt des Dimitri (der von Kortner mit einer ganz neuen und unauffälligen Konzentration gespielt wird), ist sie intensivierendes Klangelement. Hier ist die Parallelität von filmischer und musikalischer Dynamik durch den Vorgang bedingt. Rathaus vermeidet es geflissentlich. die Steigerungen der Handlungen zu den Katastrophensituationen musikalisch aufzustacheln. Im Gegenteil: die Musik bleibt da innerhalb einer, durch die logische Verarbeitung ihres Materials bedingten Ebene. Filmischer und musikalischer Vorgang kontrapunktieren sich. Diese Art der gegenseitigen Kontrapunktierung zweier verschiedener Kunstmittel ist eine elementare Voraussetzung des künstlerischen Tonfilms.

Kantoreimusik auf Schallplatten

Auch *Paul Dessau* versucht diese Ergänzung von Film und Musik in dem Frankfilm *„Stürme über dem Montblanc“* dessen wunderbare Naturaufnahmen die unvermeidliche Romanhandlung schließlich doch vergessen machen. Er leitet das musikalische Material direkt aus dem Filmgeschehen ab: ein zufällig aufklingendes Liedmotiv oder die Musik aus dem Lautsprecher der zerstörten Berghütte wird illustrativ weitergesponnen. Da die Sprechhandlung in diesem Film Nebensache ist, spielt die Musik ungefähr dieselbe Rolle wie bei der Illustration der früheren stummen Bildstreifen. Leider entgeht Dessau an manchem Stellen nicht der aufdringlichen Pathetik einstiger Kinothekherrlichkeit.

Der *Dreigroschenoper-Film* läuft seit einigen Wochen in Berlin. Man versteht, daß die Autoren der Dreigroschenoper ihn nicht billigten. Er beginnt ungefähr im Bereich des Originals. Aber dann entfernt er sich immer mehr und mündet in eine dekorative Operettenwelt. Die soziale Träne, die am Schluß zerdrückt wird, berührt unangenehm. Die Hintergründe des Verbrecherstücks sind verhängt, die wenigen Songs, die der Regisseur Pabst noch stehen ließ, haben ihre Aggressivität und damit ihren eigentlichen Reiz verloren. Man muß anerkennen, daß viele Aufnahmen geschickt und wirkungsvoll sind, besonders der große Bettleraufmarsch gegen Schluß, umso enttäuschender dann die unbeholfenen Großaufnahmen zu den Songs, die willkürlich umgestellt und dramaturgisch falsch eingesetzt wurden. *H. Str.*

Alte Musik auf Schallplatten

Die *Kantorei*, eine Serie von Schallplatten mit alter Musik, bringt Triosonaten von Joh. Phil. Krieger und von Dietrich Buxtehude heraus. Die durchsichtige und klare Dreistimmigkeit dieser Musik eignet sich besonders gut für eine Wiedergabe. Nur ist der harte und metallische Klang des Cembalo noch nicht ganz mit den beiden Streicherstimmen verschmolzen und deckt namentlich das Cello streckenweise zu. Die Namen der Spieler (Geige Ernst Lothar von Knorr, Cello Paul Hermann, Cembalo Walter Drwenski), durch jahrelange Praxis mit alter Musik vertraut, gewährleisten ein schönes Zusammenmusizieren.

In der gleichen Serie singt der *Heinrich Schütz-Kreis Berlin* (Leitung Wilhelm Kamlah) alte Chorpolyphonie: Schütz, Kyrie aus der deutschen Messe und das sechsstimmige „Ich bin ein rechter Weinstock“. Hier werden Grenzen sichtbar. Die komplizierte Polyphonie, auch im Originalklang für den Laien schwer übersichtlich, droht an vielen Stellen zu zerfließen. Der Text ist ganz unverständlich. (Die Firma gibt übrigens einen Textzettel bei.) Weniger spürbar werden diese Mängel in den einfacheren Sätzen von Michael Praetorius: „Ein Kind geboren zu Bethlehem“ und „Wie schön leuchtet der Morgenstern“. Bei „Ein Kindelein so löbenlich“ in einem Satz von L. Schröter fällt die tonlich schöne Wiedergabe des Vorspiels durch das Bentz-Quartett auf. In einem geistlichen Konzert von Schop: „Vom Himmel hoch da komm ich her“, sind die Solostimmen gut gegen einander ausgewogen, wenn auch die Männerstimmen gegen den Sopran oft verwischt und undeutlich klingen. Die Platten werden allen denen, die fern von jeder Anregung leben, eine willkommene Bereicherung bieten; auch für Unterrichtszwecke ist namentlich die Kammermusik geeignet.

Dagegen muß auf das schärfste protestiert werden, gegen das, was der Heinrich Schütz-Kreis aus J. P. A. Schulz' „Der Mond ist aufgegangen“ gemacht hat. In anfechtbarem Satz wird mit Hilfe eines Tenor-Vorsängers, einer Sängerin und eines Quartetts die wundervolle Anspruchslosigkeit des Liedes bis zur Unerträglichkeit verkitscht. Und das von einer Jugend, die sich etwas darauf zugute tut, den „Gesangverein“ überwunden zu haben. Das gleiche gilt von „Nun ruhen alle Wälder“ auf derselben Platte. Es gibt eine solche Fülle von Musik, die noch zum Erklingen gebracht werden will: man fragt sich, wozu solche Mißhandlungen von Kunstwerken geduldet werden. Es diskreditiert die gute Sache.

Homocord bringt auf einer Platte (4-3997 I u. II) „Niedersachsen tanzt und singt“ und „Lüneburger Bauernhochzeit“. Man sollte es jedem freistellen, der damit nicht groß geworden, ob er im 20. Jahrhundert noch Volkstänze tanzen will. Aber einer Bekanntschaft mit der Volksmusik, die nur gewünscht werden kann, steht hier die Wiedergabe entgegen, aus der ein Höchstmaß von Unechtheit herausklingt. Volkstänze und sentimentale Liedertafelcrescendi – nein, so geht es nicht! *M.-Th. Sch.*

Rundfunk-Notizen

Das *Königsberger Rundfunk-Orchester*, das durch *Hermann Scherchen* zu einem Klangkörper von hoher Qualität herangebildet wurde, muß infolge einer Umorganisation beim Ostmarken-Rundfunk mit Wirkung vom 1. September *aufgelöst* werden. Ein Teil der Funkmusiker wird in das Städtische Orchester übernommen. Hermann Scherchen legt seine Tätigkeit am Rundfunk und in den Städtischen Sinfoniekonzerten mit dieser Saison nieder.

Monteverdis Oper „*Orpheus*“ gelangte in der Neubearbeitung von *Karl Orff* durch die *Berliner Funkstunde* zur Sendung. Der Lehrergesangverein in *Nürnberg-Fürth* bereitet eine Konzertaufführung des Werkes vor.

Der junge russische Komponist *Igor Markevitch* wird im März erstmalig in Deutschland mit dem *Frankfurter Rundfunk-Orchester* unter *Hans Rosbaud* konzertieren. Zur Aufführung gelangen die kürzlich mit großem Erfolg aufgeführten Werke: ein Concerto grosso und ein Klavierkonzert, dessen Solopart der Komponist selbst spielt.

Das *Jazz-Oratorium* „*H. M. S. Royal Oak*“ von *Erwin Schulhoff* (nach Worten von Otto Rombach) wurde vom Frankfurter Sender zur Uraufführung erworben. Das Werk behandelt in dramatischer Form eine Revolte britischer Matrosen gegen ein Jazz-Verbot.

Musikleben

Theater in Berlin

Hanns Gutman

„Das Theater orientiert sich rückwärts.“ Diese These hat der Kritiker Jhering in letzter Zeit mehrfach, in Vorträgen und Artikeln, verfochten und leider auch beweisen können. Man braucht kaum mehr ins Theater zu gehen, um ihre Richtigkeit festzustellen: ein Überfliegen der Spielpläne genügt fast schon. Aber wenn das Theater wirklich ein Spiegel der Zeit ist: wie sollte es sich nicht rückwärts orientieren?

Hier wird keine zünftige Theaterkritik getrieben. Das ist weder unseres Amtes noch unser Ehrgeiz. Aber das Theater hat aufgehört, ein Fach zu sein. Es ist längst keine isolierte Kunstgattung mehr, zu der nur die Eingeweihten Zutritt haben. Der Theaterkritiker, sofern er nicht völlig in Routine und Fachsimpelei erstarrt ist, kümmert sich um die Oper. Die an Wert ungleichen, aber noch in ihren Fehlern fruchtbaren Regie-Experimente von Rabenalt und Reinking betreffen fast das Theater mehr als die Musik. Der Opernkritiker, der das moderne Theater nicht kennt und immer wieder jede Oper aus der Partitur allein zu erklären versucht, fängt langsam an, eine komische Figur zu werden. Es erscheint also berechtigt genug, wenn eine musikalische Zeitschrift, deren Bestreben schon immer die Eingliederung der Musik in den breiteren Rahmen des geistigen Lebens war, auch vom Theater Notiz nimmt. Sie wird es ohne das Dogma der Vollständigkeit tun. Sie will nichts anderes geben als Stichproben aufs Exempel.

Reinhardts neues Luxustheater

Man muß sich einmal von der vorgefaßten Meinung befreien, daß die thematische Indifferenz, die momentan mit wenigen Ausnahmen auf allen Bühnen regiert, nur auf die Mutlosigkeit der Theaterdirektoren zurückzuführen ist. Man muß fragen, ob nicht doch die Inaktivität des Theaters primär durch eine Stagnation innerhalb der Produktion bedingt ist. Kurz gesagt: man muß den Direktoren, bevor man ihnen Molnar, Tristan Bernard, Pagnol oder Savoir vorwirft, Autoren und Stücke nennen, die sie lieber spielen sollten! Freilich darf man dann auch, wenn das Staatstheater einmal den Mut zu einem experimentellen Brecht-Abend aufbringt, diesen nicht gleich so gründlich boykottieren, daß nicht einmal die wenigen Interessierten Gelegenheit finden, ihn zu sehen. Möglich, daß eine Angelegenheit wie die Neufassung von „Mann ist Mann" überhaupt besser in ein nächtliches Studio gepaßt hätte. Es hat den Anschein, als ob der Fall hier ganz ähnlich läge wie in der Oper. Man entrüstet sich über die ewigen Wiederholungen tausendfach abgespielter Opern, aber wo sind die stichhaltigen neuen Werke, die an ihre Stelle zu setzen wären? Seit „Mahagonny" ist ein musikalisches Theaterstück von Bedeutung nicht bekannt geworden. Die Ernte des Jahres 1930 war deprimierend gering. Kreneks „Orest" allein hat den Erfolg gehabt, den er schon auf Grund seiner äußeren Wirksamkeit verdient. Milhauds „Columbus" ist gewiß kein Nährstoff für den täglichen Spielplan. Das Kulissen-Amerika Antheils ist mit Recht verlacht worden. Daß Schönbergs komische Oper, die eher als ein tragisches Mißverständnis zu bezeichnen ist, die Uraufführung nicht überleben würde, war unschwer vorauszusehen. Brecht-Weills „Mahagonny" hätte jede wirklich aktive Opernbühne, schon der Orientierung halber, spielen müssen. Für Berlin hat es Max Reinhardt bereits im Frühling vorigen Jahres zur Nichtaufführung angenommen.

Das Sprechtheater hat den (zweifelhaften) Vorzug, die Brüchigkeit der Substanz durch den Glanz der Schauspielkunst überblenden zu können. Die Hälfte aller Berliner Bühnen verkaufen mindere Ware in erstklassiger Verpackung. Fast möchte man sagen: je schlechter das Stück, desto besser die Spieler. Der Musiker hat es so leicht nicht. Eine epigonale Sinfonie bleibt auch unter Furtwängler, eine mediokre Oper auch unter Klemperer eine Niete.

Einmal in diesem Winter entfaltete sich Reinhardts Komödienkunst an einem zwar unerbittlich vergangenen, aber wundervoll gestalteten Stoff, an Hofmannsthals Komödie vom „Schwierigen". So sehr auch die Aufführung den gegenteiligen Schluß nahelegte – das ist doch mehr als ein soigniertes Salon-Lustspiel. Es ist der unbeabsichtigte Nekrolog auf eine Gesellschaft, die gestorben ist, ohne daß sie es weiß. Ein gerade in seiner bösen Echtheit gespenstisches Stück, das auch unter dem Titel „Wenn wir Toten erwachen" gegeben werden könnte. Man nahm es jedoch als Amüsement hin. Das ist eine der gefährlichsten Erscheinungen dieser Zeit: daß sich das Publikum die Kunst so umformt, wie es sie haben will. Inzwischen hat es Reinhardt seinen Freunden noch leichter gemacht, denn in Bourdets Komödie „Das schwache Geschlecht", so wie sie im eigens dazu umgebauten Theater am Kurfüstendamm gespielt wird, brauchts keiner Umformung: die Anzüglichkeiten und Vieldeutigkeiten dieses Gigolo-Spieles, das in Paris vermutlich viel witziger und leichtfüßiger gewesen ist, werden mit einer so beängstigenden Realistik gebracht, daß jeder merkt, woran er sich zu halten hat. Bourdet hat das satirisch gemeint? Mag sein; Reinhardt spielt, was sein Publikum sehen will – und das sind bestimmt keine Satiren.

Ähnliches konnte man kürzlich und kann man oft in der Volksbühne, an ganz andersartigen Objekten, beobachten. Das seit Jahrzehnten eingebürgerte Gerede von dem „idealen Material", das die Volksbühnenmitglieder angeblich abgeben sollen, ist recht fadenscheinig geworden. Ich bin noch nie in die Volksbühne gekommen, ohne das Publikum an den falschesten Stellen lachen zu hören. Aber in den „Matrosen von Cattaro", einem sehr ehrlichen, mit kleinen Mitteln anständig gemachten Revolutionsstück von Friedrich Wolf, gab es wahrhaftig nichts zu lachen. Sein Wert besteht darin, daß es nicht brav nach den Regeln des Parteibuches die eine Seite höllenschwarz, die andere engelweiß malt, sondern daß es die Gefährlichkeit einer Ideologie aufzeigt, die über die Phrase noch nicht hinausgelangt ist. Was als begeisterte Revolte begann, endet als Meuterei mit Kapitulation und Füsilierung, weil es eben der Enthusiasmus allein nicht tut. Und der Appell: „das nächste Mal besser" ist gewiß eine notwendigere Parole als die üblichen Lobpreisungen eines Sieges, dem keine Realität entspricht.

Drei lustige und doch ernsthafte Stücke, deren Hintergrund politisch, deren Gegenstand jedoch allgemein ist, hat das Berliner Theater aus Rußland bezogen. Katajews „Quadratur des Kreises" wird als gehobene Posse gespielt, wobei von fünf vortrefflichen jungen Schauspielern zwar eine Menge Heiterkeit erzeugt, das brennende Thema der Wohnungsnot im sowjetistischen Rußland aber bagatellisiert wird. Als Kunstwerk noch viel primitiver gibt sich Bjelowzerkowskys „Mond von links". Aber in diesem Stück, das bei Piscator in einer unter Martin Kerb derb hingelegten Aufführung großen Erfolg und nicht nur Lacherfolg hat, ist die Mischung aus Kritik (durch Satire) und Tendenz gelungen. Von welcher Seite der Mond auch scheint: die Liebenden nehmen ihn für sich in Anspruch. Auch der Umstand, daß die Ehe wie ihre Trennung nur noch eine Formalität ist, in 5 Minuten zu erledigen, hat die Gefühle nicht ausrotten können. Ist aber, so meint diese Komödie, auch gar nicht nötig. Der Mond von links vernebelt nicht, er gibt Licht. Auch der klassenbewußte Kommunist braucht auf die Liebe nicht zu verzichten, er soll sie nur dem tätigen Leben einordnen, statt es von ihr beherrschen zu lassen. Ein anderes, viel weniger amüsantes, technisch noch schlechteres Lustspiel hat an der gleichen Stelle später ein ähnliches Thema noch mal aufgegriffen, „Frau in Front" von Glebow, das auch die Antithese Dienst am Staat – gegen Privatgefühle, Frau in Front – gegen Frau als Weib friedlich zu lösen sucht. Das ist immerhin ein neuer Ton aus Rußland, der zu begrüßen ist, weil er mehr nach Wahrheit, weniger nach Krampf klingt.

Müssen wirklich die Theaterstücke, die von dieser Welt sind und nicht in jener spielen, wo der Mensch erst bei fünfzigtausend Mark Jahreseinkommen beginnt, aus Rußland bezogen werden? Es scheint fast so. In Frankreich und England schreibt man anscheinend noch 1913. Oder man zieht es vor, sich ins klassische Altertum zurückzuziehen. Hat das französische Theater die soziale Frage als Thema aufgenommen? Hat es überhaupt seinen Stoffkreis seit 1914 wesentlich verlegt oder erweitert? Es scheint nicht. Aber nur Banausen leiten daraus ohne weiteres ein Verdammungsurteil ab. Schließlich gilt in der Kunst doch wohl auch noch die Qualität neben der Aktualität. Gegen einen Geist wie Giraudoux, der übrigens in zwei bezaubernden Romanen das beste Erbteil französischer Tradition –: die Spiritualität in der Sinnlichkeit kultiviert hat, gegen Giraudoux ist es kein Einwand, daß sein „Amphitryon 38" kein Zeitstück ist. Schade nur, daß Komödien dieser geistigeren Art beim Publikum nur auf Grund von Mißver-

ständnissen erfolgreich sind. Die Köstlichkeiten dieses irisierenden Dialoges sind keine Reibarokost. Und Frau Bergner, so reizend sie mit ihrem zärtlichen Baß zu plaudern weiß, erfreut zwar die Zuschauer, fälscht aber den Autor, wenn sie aus eigner Machtvollkommenheit ihren Gemahl „Amphi" ruft und so dem Stück einen Dreh ins Shawtige gibt, der nicht gemeint ist.

Vielleicht können ausländische Komödien überhaupt nur dann Erfolg haben, wenn sie richtig mißverstanden werden. Falls es aber in Deutschland Werke aus dem Jahr und für das Jahr 1931 gibt, so zeige man sie.

Puccini und Strawinsky

Heinrich Strobel

1.

Der Komplex Krolloper steht wieder einmal im Mittelpunkt der Diskussion. Kroll schien endgültig verloren, da die Koalitionsparteien des preußischen Landtags sich mit einer Schließung des Instituts einverstanden erklärten. Außerdem waren für die Staatsoper am Platz der Republik im neuen Etat keine Mittel mehr eingesetzt. Da reichte Klemperer eine Feststellungsklage beim Arbeitsgericht ein. Was soll festgestellt werden? Daß Klemperer im Fall einer Schließung der Staatsoper am Platz der Republik auf Grund seines noch sechs Jahre laufenden Vertrags einen Anspruch auf eine beamtete Generalmusikdirektorenstellung Unter den Linden hat. Kann der Staat sie ihm geben? Bei den derzeitigen Verhältnissen im Lindenhaus? Kann Klemperer an diesem äußerlich aufgeblähten, in Wahrheit aber desorganisierten und undisziplinierten Institut arbeiten? Eine Menge schwieriger Fragen ergeben sich.

Tatsache ist, daß der Landtag, als er endgültig über den neuen Vertrag mit der Volksbühne entscheiden sollte, nicht beschlußfähig war. Neue Pläne tauchen auf: Kroll soll auf anderem Wege für ein Jahr sichergestellt werden. Die Sozialdemokraten gaben den Anstoß dazu. Vielleicht gelingt das Vorhaben. Es muß gelingen. Denn es geht um den Bestand des einzigen Berliner Opernhauses, das produktive Arbeit leistet.

2.

Es leistet sie auch in dieser Saison der Nervosität und der Kulturreaktion. Man brauchte Stücke, die der Volksbühne mühelos eingingen. Wie wäre es mit „Butterfly"? Aber es wurde kein landläufiger Puccini und keine japanische Öldruck-Tragödie. Moholy-Nagy, der seinerzeit für Hoffmanns Erzählungen eine verspielte Stahldekoration konstruiert hatte, baut diesmal aus verschiebbaren Wänden und Stäben ein Landhaus vor einem entzückenden Prospekt in der Art japanischer Holzschnitte auf. Diese Dekoration verbindet Opernillusion und moderne Bühnenform in der glücklichsten Weise. Die zivilisatorische Problematik des modernen Japan wird sehr geschickt in den Kostümen angedeutet. Der Regisseur Curjel meidet jede Vordringlichkeit. Zemlinsky putzt die Partitur gründlich aus und dirigiert sie mit dramatischer Leidenschaft. Man ist überrascht. Diese Musik hat nicht nur ein unfehlbares Theatertemperament, das ihr immer wieder den Erfolg sichern wird, sie hat auch echte Empfindung und Originalität der Melodik. Wie fein und diskret ist das alles gearbeitet. Keine Roheiten des Klanges und keine Hypertrophie. Ich kenne die Grenzen Puccinis ganz genau. Er ist der Musiker der zarten, gebrochenen Herzen. Ist er deshalb nicht mehr zeitgemäß?

Wie wichtig selbst eine derartige Repertoirevorstellung bei Kroll ist, wie weit sie über dem übrigen Berliner Opernniveau steht, das lehrt die Premiere von Marc Lothars „Lord Spleen" in der Städtischen Oper. Die geruhsame Buffowelt, in die sich ein lärmscheuer Sonderling flüchtet, wird gegen die schlimme „Neue Zeit" gestellt, die sich für Herrn Lothar in lärmender Jazzmusik und nackten Beinen dokumentiert. Die Antithese wird mit jener heute beliebten Unverbindlichkeit durchgeführt, bei der man bestimmt nichts riskiert. Durch einen Prolog sichern sich die Autoren auch noch nach allen Seiten. Die Sehnsucht der neuen Generation geht nach dem Theatererfolg um jeden Preis. Man soll nicht einseitig sein. Wir brauchen auch gangbare Repertoireopern. Aber nur mit banaler Oberflächlichkeit schafft man es auch auf diesem Gebiet nicht. Theatersinn und Geschicklichkeit in der Aneigung traditioneller Buffokünste müssen dem jungen Lothar zugestanden werden. Immerhin, dieser Einakter hatte trotz der peinlich aufgedunsenen Inszenierung Dr. Singers ein gewisses Tempo. Das unterschied ihn wohltuend von der hochanständigen Langeweile der „Galathea" von Braunfels. Weder die Kultur der Arbeit noch die Noblesse der lyrischen Gesinnung können die Substanzarmut dieser Musik verdecken. In beiden Opern war die Ivogün zum Anreiz des Publikums herausgestellt worden. Aber hier setzte sich höchstens der Charme ihrer Persönlichkeit durch. Stiedry wendete sehr viel Sorgfalt an die Einstudierung.

Doge und Dogaressa, Armer Kolumbus, Lord Spleen, das sind die Premieren der Städtischen Oper. Gewiß, es gibt in dieser Spielzeit nicht viel neue Sachen, aber es gibt doch eine Reihe besserer Stücke. Das Schlimmste: diese Nichtigkeiten werden mit einem riesigen Apparat zu symbolischen Weltdramen aufgedonnert. Hinter dem künstlerisch nicht mehr diskutablen Spielplan steht eine Anmaßung ohnegleichen.

3.

Strawinskys „Symphonie de Psaumes" brachte Klemperer in einer großartig konzentrierten Wiedergabe zur deutschen Uraufführung. Die Wendung zum Katholizismus wäre bestimmt ohne die Atmosphäre von Paris und ohne die neuerwachten religiösen Interessen der französischen Avantgarde nicht denkbar. Ohne Zweifel ist diese Bewegung, die keineswegs auf Frankreich beschränkt bleibt, im gleichen Maße literarisch-ästhetisch wie religiös bedingt. Umso erstaunlicher, und ein neuer Beweis für die noch immer ungebrochene schöpferische Vitalität Strawinskys, daß dieses geistliche Werk die rein ästhetischen letzten Arbeiten weit überragt und sowohl im Stil wie in der Intensität der Gestaltung wieder die Höhenlinie des Oedipus aufnimmt. Der Klangcharakter der Psalmensymphonie wird entscheidend bestimmt durch den Orchesterapparat mit seinen vielen Bläsern, tiefen Streichern, Harfen und Klavieren. Diese eigenartige Orchesterbesetzung gibt der Musik einen harten, bedrückten, zweiflerischen Ausdruck. Selbst das Jubilate des zu einer großartigen Klangvision gesteigerten Schlußteils bleibt gedämpft. Wir werden auf die Psalmensymphonie noch eingehender zu sprechen kommen.

Neue Orchestermusik auch in den offiziellen Abonnementzyklen. Eine Theatersuite, mit der Furtwängler viel Erfolg hatte, vereinigt alle Qualitäten des graziösen Klangstils von Ernst Toch. Sie hat die erregenden Rhythmen und die geschärfte Koloristik der Neuen Musik, sie setzt Lyrisches, Capriziöses und Tanzhaftes wirkungsvoll gegeneinander ab. Ihre verbindliche Virtuosität wird auch konservative

Ohren wohlig berühren. Lopatnikoffs frische, von slavischer Volksmusik angeregte Symphonie wurde auch in Berlin beifällig aufgenommen. Der hochtalentierte Russe findet eine Synthese zwischen Mahlers symphonischer Technik und modern gezügeltem Kammerstil, die das Signum des Persönlichen trägt und nur im Formalen noch nicht ganz gefestigt ist. Bruno Walter versenkte sich liebevoll in die feine Arbeit dieser Musik. Es gibt so wenig moderne Werke für die großen Orchesterkonzerte. Hier ist eins.

Die Solistenkonzerte sind in rapidem Schwund begriffen. Aber es gibt immer noch dilettierende junge Damen im Überfluß. Ein Ereignis war der Chopinabend von Cortot. Welche Kultur des Anschlags, welcher Reichtum der Stimmungen. Cortot spielt die Préludes durchaus stimmungshaft, aber er spielt sie nicht verschwimmend, sondern mit geistiger Konzentration und mit einer faszinierenden Vielheit der Kontraste. Jede einzelne dieser genialen Impressionen ist zur vollen Entfaltung ihrer Form- und Ausdruckskräfte gebracht.

Melosberichte

Hindemith in Wien

Die diesjährige Spielzeit zeigt ein erfreuliches Vordringen von Hindemiths Musik in Wien. Eine höchst gelungene Wiedergabe des „Dämon" durch das Ensemble der Primaballerina der Staatsoper, Hedi Pfundmayr eröffnete die Reihe. – Jella Pessl brachte mit einem Kammerorchester der Philharmoniker unter Leitung von Wilhelm Jerger das entzückende „Klavierkonzert". – Beide Aufführungen waren ausgesprochene Publikumserfolge, und es war daher umso überraschender, daß im letzten Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde (Dirigent: Robert Heger) ein Teil der Hörer plötzlich gegen ein Werk Hindemiths demonstrierte, das heute in Deutschland längst außerhalb aller Diskussion steht. Diese merkwürdigen „Musikfreunde" veranstalteten nämlich nach Beendigung des von Franz Schütz virtuos gespielten „Orgelkonzertes" ein regelrechtes, nicht minder virtuoses Zischkonzert und mußten erst durch die stürmischen Beifallsäußerungen des unvoreingenommenen Teils des Publikums über das Törichte und Unzeitgemäße ihres Beginnens belehrt werden. – Ein Sieg auf der ganzen Linie errang aber Hindemiths Gastspiel im Wiener Rundfunk, bei welchem die „Konzertmusik für Solobratsche" ihre hiesige Erstaufführung erlebte. Die authentische Interpretation des prächtigen Werkes riß alle im Senderaum Anwesenden zu einem wahren Beifallssturm hin und hat auch, wie Rückfrage bewies, im Kreise der Rundfunkhörer grosse Begeisterung ausgelöst. Für mich bleibt der zweite Satz mit das Bedeutendste, das ich bisher von Hindemith kennengelernt habe.

Willi Reich

Eine neue Oper von Weinberger in München: Die geliebte Stimme

Ein Opernkomponist wie Weinberger, dessen „Schwanda" bloß wegen seines betonten Naturburschentums mit so ungewöhnlicher Herzlichkeit aufgenommen wurde, mußte sich bei seinem nächsten Opus entscheiden, er mußte beweisen, wer er ist. Weinberger hat weder das eine noch das andere getan. Er glaubte einem bewährten Rezept zu folgen, wenn er (im weiteren Sinne) wieder „national" kam und deshalb eine nur vom Milieu her interessierte südslawische Dorfgeschichte von Robert Michel möglichst balkangerecht vertonte. Doch welche Enttäuschung: es stellt sich heraus, daß Weinbergers „Schwanda" offenbar nur von den letzten Resten Smetanas her lebte, seine neue Oper ist selbst vom Handwerklichen her gesehen nichts anderes als Ek-

lektik. Die Musik bleibt durchaus in einer allgemeinen, unverbindlichen Sphäre, sie ertränkt uns dort, wo sie weinbergerisch ist, in banalen Lyrismen, und der Rest, nun der ist eben nicht weinbergerisch. Vom Rataplanchor Verdis bis zum Wolgalied, von den böhmischen Tänzen bis zu den synagogalen Orientalismen steht alles bunt und unausgeglichen nebeneinander. Im Farbentopf des Orchesters überwiegen die weichen, weichlichen Töne. Und wenn Max Reger diese Partitur gesehen hätte, hätte er seinem Schüler sicher eine länger währende Fastenzeit für Harfe und Celesta, für die oberen Lagen der Geigen auferlegt. Er hätte ihn auch noch darauf aufmerksam gemacht, daß das Spielen mit abgebrauchten melismatischen Floskeln noch kein balkanisches Lokalkolorit ausmacht. Am allerwenigsten, wenn dies neben einer etwas derben, künstlich munteren tschechischen Volkstümlichkeit steht.

Daß Weinberger ein geschickter Musiker ist, verleugnet er nicht. Besonders dort nicht, wo er sich nicht scheut, der Form der Nummernoper sich zu nähern. Deshalb ist auch der erste Akt, in gutem alten Opernstil gearbeitet, mit einem entzückenden Quartett, mit dem prägnanten Finale, der beste. Deshalb ist dem Chor eine bedeutende und meist recht interessante Stellung eingeräumt. Die andern beiden Akten leiden an dem unmöglichen, gänzlich undramatischen Libretto, das der Komponist ohne jeglichen Bühneninstinkt selbst verfertigt hat. Es geht darin zu wie in einer Berthold Auerbachschen Dorfgeschichte. Oder, mit einem anderen Vergleich: Weinberger wird mit dieser Oper im Musikalischen der Defregger des Balkans. Brauchen wir aber 1930 solche Sentimentalitäten? Da waren die vielgelästerten Veristen doch andere Kerle. So wird Weinberger sein Talent ganz anders einzusetzen haben, soll sein eben aufgegangener Stern nicht allzu rasch wieder verblassen.

Man hatte in München alles getan, um die Oper im vorteilhaften Licht erscheinen zu lassen. *Hans Knappertsbusch* ging liebevoll allen musikantischen Möglichkeiten der Partitur nach und führte das Orchester mit großer Intensität. Die Chöre kamen glänzend, die Szenerie unter geschickter Verwendung einer doppelten Drehbühne war charakteristisch für den guten und sicheren Geschmack der Münchener Tradition. Schöner als *Elisabeth Feuge* die ungewöhnlich anstrengende Hauptpartie der Rukeja sang, wird man sie kaum irgendwo hören können. Die geliebte Stimme – natürlich ein Tenor! – hatte in *Fritz Krauß* einen Interpreten von betörendem Schmelz und heldischem Glanz. Der Premierenbeifall war zum Schluß von ausnehmender Herzlichkeit, der Autor und alle Helfer am Werk wurden stürmisch gefeiert. *Willi Schmid*

Meloskritik

Musikpsychologie und Analyse

Hans Mersmann

Ernst Kurth, einer der Bahnbrecher neuer Musikanschauung, läßt (bei Max Hesse, Berlin) eine Musikpsychologie erscheinen. Wer die Entwicklung seines musikalischen Denkens verfolgt hat, kann über dieses vorläufige Ziel nicht erstaunt sein. Eine solche Zusammenfassung mußte von ihm erwartet werden, nachdem er vorher an großen Einzelerscheinungen die wirkenden Kräfte der Musik untersucht hatte, nachdem er an Bach den gesamten Komplex der Melodik und Polyphonie, an Wagner und am Impressionismus die harmonische Entwicklung des 19. Jahrhunderts, an Bruckner vor allem das

Problem der zyklischen Instrumentalform geklärt hatte. Die allen diesen Arbeiten immanente Musikanschauung Kurths, im einzelnen mit wechselnder Deutlichkeit ausgeprägt und wohl auch in sich selbst erst das Produkt einer langsamen persönlichen Entwicklung, findet nun in dieser Musikpsychologie ihren Ausdruck.

Kurth faßt diesen Begriff in einem eigenen und völlig neuen Sinn. Er grenzt ihn gegen die Tonpsychologie, deren Ergebnisse er weiter baut und auf deren Fundamente er sich stützt, schärfer noch gegen die Ästhetik und Philosophie der Musik ab. Gerade ihnen gegenüber beschränkt er sich auf die „konkreten Erfahrungstatsachen, die vom Wandel der ästhetischen Anschauungen nicht umgestoßen werden". Der intuitiven Erfassung ästhetischer Probleme, der erkenntnistheoretischen Durchdringung philosophischer Fragen stellt er für die Musikpsychologie die „Grenzen exakter Greifbarkeit" gegenüber. Er benutzt für seine Untersuchungen die Methoden der Psychologie, die er nach der Eigengesetzlichkeit der Musik verwandelt, und bleibt dadurch „auf dem festen Boden der Erfahrung und nachprüfbaren Erscheinungen".

Daraus ergibt sich, daß der Kreis der untersuchten Objekte begrenzt bleibt. Die Begriffe, Kraft, Raum und Materie sind das Fundament zweier Kapitelreihen, in deren Zentren Klang und Bewegung stehen. Der Klang, aus Stumpfs Verschmelzungsbegriff entwickelt, wird zu einer Psychologie des Intervalls ausgebaut. Die Erkenntnis seiner Spannungsformen führt zu einer neuen Stellungnahme zum Konsonanzbegriff und zur Funktion. Der Bewegungsbegriff löst die melodischen und rhythmischen Grundformen heraus und untersucht sie von der gleichen Einstellung aus. Das Phänomen der Bewegung bleibt dabei im Mittelpunkt und schließt das Formproblem in sich ein.

Kurths Buch gehört zu denen, die man als eine Ganzheit hinnehmen muß. Die Exaktheit der Methode, die Präzision der Ergebnisse stempelt es objektiv zu einem Fundament der Musikerkenntnis. Ob auf diesem Fundament gebaut werden kann, das ist eine andere und sehr schwierige Frage. Das Buch erscheint als Notwendigkeit einer konsequenten, abseitigen, vielleicht auch einseitigen, aber von höchstem Selbstverantwortlichkeitsgefühl getragenen Entwicklung. Nur unter dieser Perspektive kann man sich mit ihm auseinandersetzen.

Die Frage nach den Grundlagen unserer Musikerkenntnis wird immer wieder gestellt und beantwortet. Man spürt die allmähliche Kristallisation zweier „Richtungen". Die eine, in der auch Kurths Arbeiten liegen (oder vielleicht noch eher: lagen), erstrebt die Reinigung der Musikerkenntnis von allem, was nicht zu ihr gehört. Sie sucht das Kunstwerk, abgelöst vom Stofflichen, vom Komponisten, vom Betrachter, von jeder außermusikalischen Beziehung, sucht Methoden des Erkennens und begriffliche Klärung des Erlebnisses. Die andere will wieder den „Geist", die Wertidee, ohne jedoch einstweilen Methoden einer musikalischen Wertästhetik bereit gestellt zu haben. Lehrreich ist in diesem Zusammenhang das letzte Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, in dem Arnold Schering in einem Aufsatz „Musikalische Analyse und Wertidee" zum Generalangriff gegen die „musikalische Ingenieurwissenschaft" auffordert. Es ist kein Zufall, daß die Vorwürfe die gleichen sind, die man der neuen Musik gegenüber immer wieder erhebt: Sachlichkeit, Rationalismus, Leugnung des Gefühlsmäßigen usw. Auch die Musikerkenntnis tritt in den Generationskampf der neuen Musik ein. Der Gegenschlag kommt zur gleichen Zeit; der Ausgang ist gleich ungewiß. Wir müssen warten.

Epigonenmusik im neuen Rußland

Einen eindeutigen Beleg für das Lebensrecht einer nach Erfassung der organischen Zusammenhänge strebenden Musikerkenntnis gibt Walter Engelsmann in seinem Buche „Beethovens Kompositionspläne in seinen Sonaten für Klavier und Violine“ (Verlag B. Filser, Augsburg). Engelsmann geht von der motivischen und substanziellen Einheit des Kunstwerks aus und leitet die Thematik und Form eines ganzen Werkes aus dem Kopfthema ab. Er löst aus dem Kerngedanken das Entwicklungsgesetz, die einzelnen Bauglieder und den Formverlauf, erst des Satzes, dann des ganzen Werkes mit Sicherheit ab. Seine Arbeit, mit äußerster Exaktheit und Verantwortlichkeit dem Kunstwerk gegenüber durchgeführt, ist über den Einzelfall hinaus wichtig als Verbreiterung der Plattform, auf der gegenwärtige Musikerkenntnis steht.

Neue russische Musik Eine Auswahl moderner russischer Klavier- und Kammermusik gibt Gelegenheit zu einem flüchtigen Einblick in das heutige Musikschaffen Russlands. Die Kompositionen sind vom Musiksektor des *russischen Staatsverlages* herausgegeben; man muß also annehmen, daß sie als repräsentative Werke von hoher Qualität gelten. Desto mehr überrascht es, wie wenig Neues und Wertvolles diese Musik uns bietet. Es ist zuzugeben, daß heute Kammer- und Klaviermusik nicht gerade der rechte Boden für revolutionierende Vorstöße sein mögen, da eine gewisse Artistik im Wesen dieser ganzen Gattung liegt. Aber das ist noch keine hinreichende Erklärung für die akademische Leere und Trockenheit in den meisten dieser Stücke.

Am frischsten wirkt *A. Mossolow* (Turkmenische Nächte für Klavier und Legende für Klavier und Violoncello), der folkloristische Elemente in seine Musik einbezieht und sie zu stark akzentuierten, ja brutalen Effekten steigert. Aber er gelangt nicht zu einer geistig-abstraktiven Durchdringung seines Stoffes, wie etwa Bartók, und bleibt in einer Art von musikalischem »Genre« stecken. Im Gegensatz zu ihm läßt sich der junge *Julien Krein* bis zur Aufgabe eigener Selbständigkeit von der neuen französischen Musik (Poulenc, Milhaud) beeinflussen, ohne aber deren klare Präzision zu erreichen. Trotzdem ist hier eine entwicklungsfähige Begabung spürbar.

Alles andere ist nur von epigonaler Bedeutung; etwa die Streichquartette von Schebalin und M. Steinberg, die formal und in der Faktur ganz im Rahmen des hergebrachten Typus verharren und deren Tonsprache unmittelbar auf die Streichquartette von Ravel und Debussy zurückweist. W. Schirinsky steht in einer Violinsonate noch ganz unter dem Einfluß des Spätimpressionismus von Scriabine. Noch unbedeutender und unpersönlicher wirkt eine Reihe anderer Komponisten (Schaporin, Jewessew), bei denen der Mangel an Substanz oft durch äußerliche Brillanz des Satzes verdeckt wird.

Es bleibt der Eindruck, daß die junge russische Musik keinen Anschluß an die Entwicklung des westeuropäischen Schaffens gefunden hat und weit dahinter zurückgeblieben ist. Wichtiger noch ist die Feststellung, daß die materiellen und geistigen Umwälzungen der russischen Revolution in dieser Musik in keiner Weise zum Ausdruck kommen. Es wäre interessant und aufschlußreich, den Ursachen dieser merkwürdigen Erscheinung nachzugehen.

Hans Schultze-Ritter

Notizen

Neue Konzertwerke

Paul Hindemith arbeitet zur Zeit an einem abendfüllenden *Chorwerk*, zu dem *Gottfried Benn* den Text geschrieben hat. Die Partitur, deren erster Teil bereits vorliegt, soll im Herbst vollendet sein.

Ernst Tochs „*Kleine Theater-Suite*" wurde auf Grund des außerordentlichen Erfolges der Aufführungen unter Furtwängler in Leipzig, Berlin und Hamburg bereits für zahlreiche Konzerte in dieser und der nächsten Spielzeit erworben. In den Vereinigten Staaten wird *Erich Kleiber* das Werk als erster zu Gehör bringen.

Im Rahmen des 4. Rheinischen Musikfestes, das vom 10. bis 12. April in *Essen* stattfindet, gelangt durch die Essener Bühne unter Leitung von Generalmusikdirektor *Rudolf Schulz-Dornburg* ein musikalisches Zeitspiel „*Von Freitag bis Donnerstag*" von *Karl Hermann Pillney* zur Uraufführung. Sprechchor, Tanz, Film, Melodram, Lied, Schlager und Ansager sind die Träger dieses Zeitspiels, dessen Libretto *Bruno Schönlank* schrieb. Der Aufführung des Zeitspiels geht das Divertimento für Klavier, Sprecher und Kammerorchester von K. H. Pillney voraus.

In *Remscheid* bringt Prof. Dr. *Felix Oberborbeck* zeitgenössische Werke in regelmäßigen Städtischen Veranstaltungen, zu denen der Eintritt frei ist. So wurden in der letzten Zeit gespielt das Concerto grosso des jungen Kölners *Hermann Schröder*, das Klavierkonzert mit Kammerorchester von *Hermann Wunsch*, die Orchestersuite von *Hans Wedig*, außerdem Werke von Hindemith. Die Veranstaltungen, die bereits in gleicher Form im vorigen Winter stattfanden, begegnen allseitigem Interesse.

Die „*Kleine Lustspiel-Suite*" von *Hermann Wunsch*, die im Verlag von Ernst Eulenburg, Leipzig, erschienen ist, wurde vom Allgemeinen Deutschen Musikverein für das diesjährige Tonkünstlerfest in Bremen zur Aufführung angenommen.

Das Collegium musicum der Universität *Greifswald* veranstaltete einen Offenen Abend (mit Singstunde) gemeinschaftlich mit dem Rostocker Coll. mus. unter *Dr. Hans Engel* und *Erich Schenk*. Vom Stadttheater Greifswald wurde die Schul- und Musikerkomödie „*Musico mastix*" von Herlitz (Stralsund 1606) aufgeführt. Die Originalmusikstücke waren vom Musikwiss. Seminar der Universität Greifswald bearbeitet. Die „Freie Vereinigung zur Pflege zeitgenössischer Musik" bot bei freiem Eintritt eine Strawinsky-Matinee.

Die Mannheimer Liedertafel veranstaltete einen *Joseph Haas-Abend* mit neuen Werken des Komponisten.

Hans Gáls neue „*Ballettsuite*" gelangte im Februar in Braunschweig und Wiesbaden zur Erstaufführung.

Herbert Barth, der Leiter des Mitteldeutschen Konzertbüros, gründete eine Vereinigung vornehmlich junger Interpreten, das den Künstlern neue Möglichkeiten eröffnet. Das Impresariat des Interpreten sieht im Konzertagenten nur noch einen Angestellten, der als organisatorischer Leiter fungiert. Die aus der Tätigkeit des I. d. I. sich ergebenden Gewinne werden Einrichtungen dienlich gemacht, die das Musikleben als kulturellen Faktor fördern und den Interpreten in seiner Laufbahn unterstützen sollen.

Oper und Opernspielplan

Am Friedrichtheater in *Dessau* wurde Mozarts *Idomeneo* in einer neuen musikalischen Bearbeitung des dortigen Generalmusikdirektors *Rother* zum ersten Mal gegeben.

Die Oper „*Das Glück des Mr. Mc Pherson*" (nicht wie ursprünglich angezeigt „Grotesken") von *Karlheinz Gutheim*, Text von Edwin Denby, gelangt in dieser Spielzeit an den Theatern *Duisburg-Bochum* zur Uraufführung.

Das *Königsberger Opernhaus* brachte die Uraufführung der heiteren Oper „*Der tolle Kapellmeister*" von Benno Bardi. Der tolle Kapellmeister hat die Lebensschicksale des berühmten Opernkomponisten Reinhard Keiser, dem einstigen Kapellmeister an der ersten deutschen Oper in Hamburg, zum Inhalt. Bardis neue Oper wurde bereits von mehreren deutschen und ausländischen Bühnen zur Aufführung angenommen.

Nino Neidhardt hat die Dichtung und Komposition einer dreiaktigen, abendfüllenden Oper „*Drei Nächte*" vollendet. Die fantastische Handlung schildert den Menschen ohne Herz, den schönen Luciano, und seine Wandlung zu einem neuen Leben.

Das Badische Landestheater in *Karlsruhe* wird demnächst das Ballett „*Der Zauberladen*" von *Rossini-Respighi* in der Inszenierung von Ballettmeister Harald J. Fürstenau zur deutschen Uraufaufführung bringen.

Am Stadttheater *Aachen* kam unter der musikalischen Leitung von *Paul Pella* und der Spielleitung des Intendanten *Heinrich K. Strohm* Meyerbeers „*Afrikanerin*" in einer völligen Neu-Übersetzung und Neubearbeitung von Paul Pella zur ersten Aufführung.

Wagner-Regenys „*Sgaranelle*" gelangt im Breslauer Stadttheater zur Aufführung.

*

Aus der Abschlußrechnung für Januar hat sich ergeben, daß die Einnahmen des *Mannheimer Nationaltheaters* in diesem Monat gegenüber den letztjährigen Einnahmen im gleichen Monat ein Plus von 10.000 Mk.

aufwiesen. – Das Nationaltheater bereitet als nächste Neuheit Hindemiths *„Neues vom Tage"* vor.

Die *Königsberger Stadtverordnetenversammlung* erklärte sich nach langer Debatte damit einverstanden, daß in die städtischen Haushalte 1931 und 1932 als Zuschuß für die Theater 300000 Mk. eingestellt werden. Es wird dabei vorausgesetzt, daß mit der Rundfunkgesellschaft ein annehmbarer Vertrag wegen Dienstbarmachung des Opernorchesters zustande kommt und die für den Fortbestand des Theaters unerläßlichen Beihilfen von Reich und Staat bewilligt werden.

Symptome der Zeit

Das Braunschweigische Landestheater machte die Aufführung des *Wozzeck* davon abhängig, daß *Alban Berg* ein Attest beibrachte, indem garantiert wird, daß er deutscher Staatsangehörigkeit und deutschstämmig sei. Alban Berg brachte dieses Attest bei.

Der *Dreigroschenoper-Film* wurde von Minister Frick für Thüringen *verboten*. In der Begründung werden folgende Worte als „entsittlichend und verrohend" bezeichnet: „Dort geht Deine Frau mit einem Kerl los".

Der *Wiesbadener „Oberon"*, als Prunkstück der einstmals kaiserlichen Maifestspiele ein traditioneller Begriff geworden, wird zum ersten Mal nach dem Kriege wieder in das Programm der diesjährigen Maifestspiele aufgenommen werden. Intendant *Bekker* bringt eine Rekonstruktion der alten Aufführung in der Bearbeitung von Hülsen-Lauff, unter Steichung der melodramatischen Ergänzung von Schlaar. Die bekannte Wandeldekoration, die bei dem Brande der Oper 1923 vernichtet wurde, wird nach dem Original in einer Bonner Werkstatt *neu* angefertigt.

Personalnotizen

Otto Klemperer hat die musikalische Direktion der von Josef Hofmiller in *Buenos Aires* zu organisierenden Sommer-Stagione übernommen. Er geht von Mai bis Oktober nach Südamerika.

Georg Kuhlenkampff hat von der staatlichen Musikakademie in *München* den Ruf erhalten, die Leitung der Geigenklasse des Prof. Felix Berber zu übernehmen.

Der *Erfurter Motettenchor* (Dirigent: Herbert Weitemeyer), der zuletzt mit besonderen Erfolgen in Kopenhagen und Paris debutierte, widmet sich mehr und mehr dem modernen Schaffen. Er brachte u. a. Werke von A. Knab, Walter Rein, Paul Hindemith, L. Weber, J. Weismann, J. Haas, E. Doflein, Toch, Dr. Dankert etc. zur Aufführung. In der demnächst stattfindenden Erfurter Aufführung des „Jasagers" singen Chorknaben des Erfurter Motettenchores die Solo-Rollen.

Rose Walter wurde verpflichtet, als Abschluß ihrer holländischen Tournée im Concertgebouw in Amsterdam eine Kantate von Telemann und Fortners Fragment Maria zur Erstaufführung zu bringen. Die Sängerin wurde ferner für zwei Konzerte nach Paris eingeladen. Auf Veranlassung der „Société pour la Propagation des Langues Etrangères" wird sie am 24. März in der Sorbonne Goethe, Hölderlin, Nietzsche, Mörike in klassischen und modernen Vertonungen und am 31. März in der Revue Musicale zeitgenössische deutsche Kompositionen zu Gehör bringen.

Anton Maria Topitz sang in der Berliner Uraufführung der „Maßnahme" von Brecht-Eisler die Tenorrolle und nicht wie in unserer Kritik im Januarheft angegeben, Erik Wirl. Topitz sang im Lauf dieser Saison in Stockholm, Oslo, Kopenhagen, Warschau, Wien und Madrid.

Pädagogik

Das vereinigte Seminar des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer E. V. und des Sternschen Konservatoriums richtet einen *Sonderkurses* für angehende Studierende der Akademie für Kirchen- und Schulmusik ein. Dieser Kursus erstreckt sich auf sämtliche Fächer der Aufnahmeprüfung mit Ausnahme des Hauptfaches (Instrument oder Gesang). Die Einrichtung dieses Kurses ist dadurch veranlaßt, daß bei der Aufnahmeprüfung häufig Aspiranten trotz ausreichender Begabung zurückgewiesen werden mußten, weil sie über keine sachgemäße Vorbildung in diesen Fächern verfügten.

In *Leipzig* fand kürzlich unter Leitung des Gesangslehrers *Hüfner-Berndt*, zum ersten Male im Deutschland die Demonstration einer Unterrichtsmethode mit Schallplatten statt, die eine wesentliche Erweiterung auf dem Gebiete der Stimmerziehung darstellt. Aus Platten berühmter Sänger werden die bestgelungenen Tongruppen und Einzeltöne durch das Grammophon beliebig oft wiederholt und dadurch die Möglichkeit einer genauen technischen Analyse gegeben.

Die Studierenden der musikpädagischen Abteilung des *Dresdner Konservatoriums* veranstalten am 18. März einen Abend „Moderne Jugendmusik", bei dem Hindemiths Frau Musica und Weills Jasager zur Aufführung gelangen.

Ein von *Richard Fischer* gedichtetes und von *Willy Kehrer* komponiertes *Oratorium scholasticum 1930* wurde in der Oberrealschule *Dresden-Neustadt* aus der Taufe gehoben. Es behandelt zeitgemäße Schulfragen.

Ausland

Amerika:

Die Musikabteilung des Terramare Office Berlin setzt sich seit Jahren für die Pflege angelsächsisch-deutscher Musikbeziehungen ein. Eine Reihe von englischsprachigen Schriften über deutsche Musikfeste und das Musikstudium in Deutschland wurden

herausgegeben. Diese Schriften fanden in Amerika überaus freundliches Interesse und führten zu verschiedenen Vorschlägen engerer Zusammenarbeit auf dem Gebiet der deutsch-ausländischen Musikbeziehungen.

Der Musikeraustausch wurde nach zweijähriger Vorbereitung im Herbst 1930 zum ersten Mal verwirklicht. Die Juilliard Foundation lud zwei Kandidaten der Berliner Hochschule: Herrn *Otto Erich Wichmann* (Bratsche) und Frau *Annie Roesler* (Cello) zu zehnmonatigem Studium nach New-York ein. Gleichzeitig kamen zwei frühere Studenten der Juilliard Foundation: Herr *Charles Kullmann* (Tenor) und Fräulein *Susan Fisher* (Sängerin) zu zehnmonatiger Arbeit nach Berlin an die Staatl. Akademische Hochschule für Musik. Herr Kullmann, der Deutsch-Amerikaner ist, wurde zu einem Gastspiel an die Krolloper Berlin verpflichtet. Er sang in der neueinstudierten Oper „Madame Butterfly" den Linkerton.

Die deutschen Stipendiaten sind Gäste Amerikas, die amerikanischen Stipendiaten Gäste Deutschlands. Es ist zu hoffen, daß dieser Austausch in künftigen Jahren ausgebaut wird. Die Vermittlungsstellen sind zur Zeit in *New-York* das Institut of International Education (Dr. Duggan), in *Deutschland* der Akademische Austauschdienst und die Musikabteilung des Terramare Office.

England:

Das Musikfest der Intern. Gesellschaft für Neue Musik in *Oxford* beginnt am 27. Juli mit einem Konzert der British Broadcasting Company in London. Vom 28. bis 31. Juli finden Kammer-, Chor- und Militärkonzerte in Oxford statt. Den Abschluß bildet wieder ein Symphoniekonzert in London am 1. August.

Ein neues Requiem von *F. d'Erlanger* für gemischten Chor und Orchester wurde durch den Londoner Rundfunkchor und das Londoner Rundfunkorchester vor kurzem zur erfolgreichen Uraufführung gebracht. Das wirkungsvolle, für den Chor und Solisten in gleicher Weise dankbare Werk fand bei Publikum und Presse eine außerordentlich günstige Aufnahme.

Frankreich:

Hindemiths neue *Klaviermusik* mit Blechbläsern und Harfen wird am 1. April in *Paris* durch die Internationale Gesellschaft für Neue Musik zur Erstaufführung gelangen: Solist ist *Udo Dammert* München.

Maurice Ravel hat ein *Klavierkonzert für die linke Hand allein* vollendet. Es ist dem einarmigen Wiener Pianisten Paul Wittgenstein gewidmet.

Holland:

Der Niederländische Verein für Neue Musik gab im *Haag* einen Abend mit Werken von *Villa-Lobos.* Ferner brachte er Weills Jasager zur ersten Aufführung in Holland. Die Vereinigung veranstaltet jetzt zweimal monatlich, am Sonntag morgen, Vorlesungen und Diskussionen über Themen wie Schulmusik, Mechanische Musik, Musikkritik etc.

Italien:

Italo Montemezzis einaktige Oper *La Notte di Zoraima* hatte bei ihrer Uraufführung an der Mailänder Scala einen großen Erfolg.

Lettland:

Hindemiths „Hin und zurück" wurde von der Nationaloper in *Riga* erworben und wird dort in lettischer Sprache zur Aufführung gebracht. Damit wird das Werk in die 9. Sprache übersetzt.

Polen:

Jerzy Fitelbergs Violinkonzert gelangt in *Warschau* zur Uraufführung. Das Bläserquintett wird im Monat März in Berlin aufgeführt werden.

Schweiz:

Volkmar Andreaes Oper „Abenteuer des Casanova" gelangt demnächst am Stadttheater in Luzern zur Erstaufführung.

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. HEINRICH STROBEL, BERLIN; für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstraße 10

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. — Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.: Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

Diesem Heft liegen bei:

„Der Weihergarten". Verlagsblatt des Hauses B. Schott's Söhne, Mainz-Leipzig-London-Paris-NewYork (Nr. 3, März 1931)

ein Prospekt des Verlages B. Schott's Söhne, Mainz, über Wolfgang Fortner

ein Prospekt über die im Verlag B. Schott's Söhne erschienenen Werke des spanischen Komponisten Manuel de Falla

Jahrgang 2, Heft 9 der Mitteilungen „Kultur und Schallplatte" der Firma Carl Lindström A.-G., Berlin SO 36



Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

Gesang

Fortsetzung aus dem Februar-Heft

Käte Grundmann: *Grosz:* Liebeslieder op. 10, 5 Lieder nach Bethge; *Haas.* Lieder vom Leben; *Hindemith:* Sing- und Spielmusiken; *Kilpinen:* Lieder

Paul Gümmer: *Graener:* Galgenlieder; *Jokl; Kodaly; Sachse:* Partita für Bariton und Violine

Wilhelm Guttmann: *Bartók:* Volkslieder; *Busoni:* Goethe-Gesänge; *Jarnach; Schalit; Schramm:* Toller-Zyklus; *Herm. Unger; Jul. Weismann*

Else Haedge: *Gál:* Geistl. Gesänge; *Kaminsky:* Brautlied, 3 geistliche Lieder

Gertrude Hepp: *Haas*

Ruzena Herlinger: *Anatol; Berg:* Fragmente aus „Wozzeck", Lieder; *Caplet; Debussy; Delage; Ewseef; de Falla; Hindemith:* Serenaden; *Honegger; Jirak; Karapti; Kornauth; Krenek:* Lieder mit Instrumenten; *Mjaskowsky; Nin; Novotny; Pisk; Ravel, Roussel; Satie; Schönberg; Strawinsky:* 3 Poemes de la lyrique japonaise (auch mit Instrumenten); *Webern; Weill:* Frauentanz; *Vycpalek:* Lieder

Marg. Hinnenberg-Lefèbre: *Eisler:* Zeitungsausschnitte; *Kaminski:* „O Menschenherz", „Geistliches Taglied", „Geistliches Wiegenlied"; *Emil Peters:* Kantate für Solo-Sopran u. kl. Orchester; *Schönberg:* Die hängenden Gärten

Hans Hoefflin: *Klemperer; Schönberg; Windsperger*

Erna von Hoesslin: *Hindemith.* Junge Magd; *Pfitzner; Reger; Schoeck; Schönberg:* Hängende Gärten, fismoll Quartett; *Respighi*

Hans Hoffmann: *Hindemith:* op. 18; *Kaminski:* 69. Psalm; *Krenek:* „O Lacrymosa"; *Schönberg:* George-Lieder; *Stephan:* Lieder; *Thomas:* Nietzsche-Lieder

Felicie Hüni-Mihacsek: *Berg; Debussy; Franckenstein; Gál; Grosz; Hindemith; Honegger; Korngold; Ravel; Schoeck; Schönberg, Schreker; Schulthess*

Maria Hussa: *Krenek*

Emmy Joseph: *Braunfels:* Prolog der Nachtigall; *Debussy:* Ariettes oublies; *Grosz:* Liebeslieder; *Fortner:* Fragment Maria; *Haas:* Lieder des Glücks; *Krenek:* O Lacrymosa, Konzertarie; *Ravel:* Chansons; *Schönberg:* II. Streichquartett; *Stephan:* Lieder; *Strawinsky:* Pastorale, Deux Poèmes; *Toch:* Chinesische Flöte, Lieder; *Zilcher:* Marienlieder (mit Streichquartett).

Ilse Kaminski: *E. Moritz*

Max Kaplick: *Graener; Kowalski:* Pierrot Lunaire *Trunk; H. Windt*

Eva Kötscher-Weltl: *Schoeck*

Lotte Kreisler: *Haas*

Else Kubié: *Mittler: Respighi; Toch*

Margrot Langen: *Haas; Stephan*

Annamarie Lenzberg: *Windsperger*

Felix Loeffel: *Schoeck:* Elegie op. 36 (m. Kammerorch.)

Paul Lohmann: *Mattiesen; Reutter:* Russische Lieder, op. 21

Valentin Ludwig: *Windsperger*

Lotte Mäder-Wohlgemuth: *Lendvai*

Mart Martin: *Debussy; M. de Falla; P. Graener:* Galgenlieder; *Louis Gruenberg:* Negro spirituals; *Hindemith:* aus op. 18 und Marienleben; *Jarnach; Kaminski:* Geistliche Lieder; *Erich Katz:* Tagelieder mit Viol. allein; *Krenek; Milhaud:* Catalogue de fleurs; *Schönberg:* aus op. 6 und Georgelieder; *Schreker; Stephan; Strawinsky; J. Weismann*

Grete Merrem-Nikisch: *Hindemith*

Amalie Merz-Tanner: *Toch:* Die chinesische Flöte

Marianne Mislapp-Kapper: *Hindemith; de Falla; Pisk; Prokofieff*

Lula Mysz-Gmeiner: *Bernh. Blau; Schönberg*

Mia Neusitzer-Thoenissen: *Haas:* Christuslieder, Lieder der Sehnsucht, Gesänge an Gott, Unterwegs

Margarete Olden: *H. Reutter:* Russische Lieder; *P. Hindemith; E. Krenek.*

Anny Quistorp: *Haas:* Lieder des Glücks, Tag und Nacht; *Hindemith:* Die Serenaden; *H. K. Schmid:* Klang um Klang; *Stephan; Toch:* Die chinesische Flöte

Mare Raphael: *de Falla; Roger Quilter*

Marianne Rau-Höglauer: *Rud. Fetsch; Kallenberg; Pisk:* Hymnus an die Liebe; *Schönberg:* Herzgewächse

Margarete Richter: *Haas*

Hermann Schey: *Stephan*

Maria Schleich-Baur: *Fillig:* Gesänge mit Streichquartett

Claire Schliepe-Winzler: *Gretchaninoff; Knab; Pfitzner; Schönberg* (Hängende Gärten; Soli aus dem fis-moll-Streichquartett); *Schreker; Rudi Stephan*

Ruth Schöbel: *Grosz* op. 10; *Haas:* op. 54

Maria Schultz-Birch: *E. Erdmann; Schönberg; H. Tiessen*

Ida Schurmann-Herchet: *W. Böhme:* Der Heiland (Sopranpartie); *Haas; Knab; Messner*

Ruth Symanczik-Hagen: *Fedtke:* 3 ernste Gesänge; Kammerkantate; *Kaminski:* Wessobrunner Gebet

Marg. Teschenmacher: *Toch:* Die chinesische Flöte

Inga Torshoff: *Fortner:* Marianische Antiphonen (Alt)

Theodora Versteegh: *Kodaly*

Berthe de Vigier: *Jessinghaus:* Marienlieder (mit Chor u. Kammerorchester); *Honegger:* König David (Solo)

Rose Walter: *Fortner:* Fragment Maria; Kammerkantate; *Haas:* Tag und Nacht; *Hindemith:* Die Serenaden; *Honegger:* König David; *Kaminski:* Magnificat; *Milhaud:* Catalogue de Fleurs; *Schönberg:* Solo im Streichquartett op. 10; *Strawinsky:* Chant du Pêcheur, Air du rossignol, 3 japanische Lieder, Pastorale; *Toch; J. Weismann:* Der gelbe Vogel; *Windsperger:* Lieder mit Klavier, „Fremder Sang"

Reinhold von Warlich: *Haas; Jarnach:* op. 15

Irma Weile-Barkany: *Hindemith:* Marienleben; *Kodaly; Jarnach:* Lieder op. 15; *Stepan; Tiessen*

Rudolf Watzke: *Moussorgsky:* Lieder und Tänze des Todes

Clara Wirz-Hess: *Fortner:* Fragment Maria

Colette Wyss: *Chausson; Debussy:* La demoiselle élue; L'enfant prodigue; *Duparc; de Falla; Fauré; Hindemith; Honegger:* Le roi David; *Kaminsky:* Magnificat; *Maurice; Ravel; Respighi; Strawinsky*

Elisabeth Zulauf: *Hindemith:* Marienleben; *Respighi:* Deità Silvane

Gertrud Zurek: *Reutter:* Missa brevis

Die Veröffentlichung wird im nächsten Heft fortgesetzt!

„Zweifellos ist hier ein Werk zu neuem Leben erweckt worden, nach dem die Bühnen mit Begierde greifen werden, dem das Publikum voll freudigem Staunen lauschen wird"

Dr. Ernst Latzko im „Berliner Tageblatt" (Abend-Ausgabe)

JACQUES OFFENBACH

ROBINSONADE

Oper in 3 Akten. Textliche Neufassung von Erich Walther.
Musikalische Revision von Georg Winkler.

Sensationeller Uraufführungserfolg am Leipziger Operntheater (21. Sept.)

Die Presse schreibt:

Leipziger Abendpost *(Dr. Wilhelm Jung)*

Mit dieser Neufassung, in der das 60jährige Werk gestern zum ersten Male über die Szene ging, haben die Bearbeiter der Bühne *ein liebenswürdiges und zugkräftiges Werk der heiteren Muse* zurückgewonnen. ... Die an sich sehr einfache, aber durch allerhand buffoneske Elemente gewürzte Handlung ist in *ein wundervolles musikalisches Gewand* gekleidet worden, das alle die vielseitigen Eigenschaften von Offenbachs Kunst zeigt: *unerschöpfliche blühende Melodik, zündenden Rhythmus, pikante Instrumentation.* Das Werk ist eine überaus glückliche Mischung von Singspiel, feinkomischer Oper und grotesker Operette.

Hoch gingen die Wogen des Beifa'ls. Allgemein war man sich darüber klar, dass man wohl selten einen so ergötzlichen Abend in der Oper erlebt hätte. Offenbach hat wieder einmal einen grossen Erfolg errungen, einen Erfolg, der ihm zweifellos für längere Zeit treu bleiben wird.

Berliner Tageblatt *(Dr. Ernst Latzko)*

Dabei muss das Geschick des Bearbeiters anerkannt werden, das die musikalische Substanz unverletzt liess und die durch den neuen Text bedingten Varianten an der kompositorischen Arbeit mit stilistischem Feingefühl dem Original anzugleichen wusste. — *Zweifellos ist hier ein Werk zu neuem Leben erweckt worden, nach dem die Bühnen mit Begierde greifen werden, dem das Publikum voll freudigem Staunen lauschen wird. ... Ein ausverkauftes Haus bereitete dem Werk und seiner Wiedergabe einen stürmischen Erfolg.*

Neue Leipziger Zeitung *(J. A. Schumann)*

Wir stellen fest, dass es wenig komische Opern gibt, deren Libretto den Hörer so intensiv bei heiterster Laune zu erhalten vermag, wie dieses Textbuch. ... Der eigentliche Schatz, den die Ausgrabung dieses vergessenen Offenbach-Werkes zutage gefördert hat, ist die Musik, sie ist die kokettere, witzigere Zwillingsschwester der Hoffmann-Musik, sogleich aber auch die irgendwie vertieftere. ... *Der nach jedem Akt stürmisch einsetzende Beifall* zeigte, dass das Publikum für eine wertvolle und zugleich unbeschwert unterhaltende Oper starke Neigung hat. *Zum Schluss hob der Vorhang sich wohl zweidutzendmal.* Alle mussten sich immer wieder zeigen, und es fehlte nicht viel, dass man den alten, seit einigen Jahrzehnten verstorbenen Komponisten auch noch gerufen hätte.

Erste Annahmen: Hagen, Oldenburg, Erfurt, Gera, Hannover, Stettin, Magdeburg, Danzig, Breslau, Saarbrücken, Barmen, Zürich, Brünn (Deutsches Theater), Prag (Deutsches Theater)

Klavierauszug mit Text (U. E. Nr. 9959) M. 15.– Textbuch (U. E. Nr. 9960) M. –.80

Ansichtsmaterial und weitere Pressestimmen an Bühnen bereitwilligst von der

UNIVERSAL-EDITION A.-G., WIEN-LEIPZIG

Auslieferung für Berlin: Ed. Bote & G. Bock

Heft 4
10. Jahr

April 1931

Bearbeitung und Interpretation

Überinterpretation

Edwin von der Nüll

Musik ist noch mehr als das Drama an den Interpreten gebunden. „Musik zum Lesen" gibt es in extremen Fällen bei Arnold Schönberg und lediglich als tendenziösen Hinweis auf den Stilwillen. Interpretationsfragen, zu allen Zeiten existierend, sind nie mit so doktrinärer Heftigkeit verfochten worden wie in der Gegenwart, oder wenigstens in den letzten 50 Jahren. Die Antithese vom objektiven und subjektiven Dirigieren ward mit Bülow und Richard Strauß zum aktuellen Problem und hat seither den Kampf der Meinungen unvermindert wach gehalten. Ehedem stellte man den objektiven Bülow dem subjektiven Strauß entgegen, heute müssen sich Furtwängler, noch mehr Klemperer und Kleiber gefallen lassen, Richard Strauß oder Bruno Walter als ihren objektiven Widerpart zu haben. In dem Streit nur den Generationswechsel zu sehen, gibt keineswegs genügenden Aufschluß über die Sachlage. Denn, wie betont, vor Bülow brannte die Frage nicht. Hier müssen andere Ursachen vorliegen, die zu skizzieren versucht werden soll.

Man spricht von „subjektiver" Interpretation der Musik und meint, daß der Interpret (vor allem der Dirigent steht im Brennpunkt des Interesses) in die vom Komponisten gegebene Musik etwas hineingeheimnist oder aus ihr zu Unrecht herausbringt, was „objektiv" nicht in ihr vorhanden ist. In diesem Sinne wird die Bezeichnung „Überinterpretation" gebraucht. Die Möglichkeit derart gekennzeichneter „Subjektivitäten" seitens des Interpreten setzt völlige Beherrschung des technisch-materiellen Momentes voraus. Sonst könnte der Interpret nicht bis zu den ideellen Verästelungen vordringen, die das Wesen seiner subjektiven Wiedergabe der Musik ausmachen. Nun ist gewiß, daß die technische Vervollkommnung des Berufsmusikers erst im 19. Jahrhundert jene Höhe erreichte, die im allgemeinen das 17. und 18. Jahrhundert nicht besaß. Speziell den Typus des modernen, souverän herrschenden Dirigenten schuf im engeren Sinne Bülow. Bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts war man zufrieden, wenn man eine Partitur einigermaßen technisch einwandfrei zum Klingen brachte. Die Ansatzpunkte für die heutige überlegene Behandlung des technischen Apparats finden sich bezeichnenderweise dort, wo man mit der Pflege klassischer Musik begann. Nämlich bei dem Pariser Orchestererzieher Habeneck, der seine Musiker jahrzehntelang mit fanatischer Hingabe an das Studium der Beethovenschen Orchesterwerke fesselte.

Überinterpretation als Folge der Repertoireabnutzung

Wir stehen mitten im Problem. Der Augenblick, in welchem der Begriff eines „klassischen“ Repertoires geboren wurde, war entscheidend für eine Interpretationseinstellung ganz anderer Art als es das 17. und 18. Jahrhundert forderte. Bis zur Epoche der beginnenden romantischen Schule gab es ein Repertoire in unserem Sinne nicht. Es war Gebrauchsmusik jeder Gattung und Qualität, die man zu entsprechendem Zweck komponierte und bei ebensolcher Gelegenheit aufführte. Häufigere Wiederholungen desselben Stückes fanden nur in seltenen Ausnahmefällen statt. Fast gleichzeitig mit der Bildung eines klassischen Repertoires zog das Virtuosentum den Dirigenten in seinen Bereich. Damit haben wir auch die äußere Wurzel des Interpretationsproblems erfaßt. Denn der Wettlauf um die Gunst des Publikums brachte neben der ständigen Wiederholung derselben Musikstücke jene technische Reife hervor, auf Grund deren man zu tiefgehenden Besonderheiten der musikalischen Auffassung gelangen konnte.

Ein Werk wie Beethovens Fünfte Sinfonie möge illustrieren, was gemeint ist. Dessen zahllose Wiederholung birgt einen gewissen Abnutzungskoëffizienten in sich, der von außen her durch die Konkurrenz der Dirigenten, von innen her durch die Erneuerung des musikalischen Gehaltes bedingt ist. Das letzte bedarf näherer Erklärung. Als die Fünfte Symphonie zum ersten Mal ertönte, da wurde ihr Stofflich-Musikalisches in großen Zügen geboten. Jede weitere Aufführung (prinzipiell gesehen) gewann nun neben technischen Feinheiten eine liebevolle Ausdeutung einzelner Stellen hinzu. Dieser Prozeß schritt solange fort, bis eine neue bedeutende Dirigentenpersönlichkeit die Gesamtauffassung des Werkes auf eine andere Ebene stellte. Man denke in der Gegenwart etwa an die völlig disparate Interpretation der Fünften durch Furtwängler und Klemperer. Es steht also fest, daß jede Wiederholung, die im Rahmen dieser Erörterung Geltung beanspruchen kann, von innen her dazu getrieben ist, etwas Neues, bisher noch nicht Gehörtes an der Fünften zu zeigen. Ob es sich hier um Details oder um grundsätzliche Neuorientierung handelt, ist eine Frage, die im Augenblick außer acht bleiben mag. Das jedenfalls macht für den schöpferischen Interpreten den Reiz aus, daß er dem Publikum neue Seiten der interpretierten Musik zu zeigen imstande ist. In dieser Situation fühlt sich der Interpret keineswegs anders denn als der getreueste Sachwalter des Komponisten. Er allein zeigt jetzt vermeintlich seinem Publikum die Fünfte Sinfonie, wie sie „in Wahrheit“ ist.

Darin liegt, wenn man es so nennen will, eine große Gefahr für unser klassisches Repertoire. Durch den von innen und außen angeregten Trieb zum Neuen, im besten Sinne Sensationellen nutzt sich das Werk der Klassiker zwangläufig ab. Die Interpretation wird am klassischen Repertoire notwendig zur Überinterpretation. Frage: soll man dem begegnen? Immerhin verlohnt es sich, darüber zu diskutieren. Es ist zweifelsohne ein Unterschied, ob man die Fünfte Symphonie jährlich einmal oder alle 14 Tage hört. Ein Unterschied in der Intensität des Erlebnisses, ein Unterschied folglich in der Wertschätzung des Werkes. Keine noch so eifervolle Besessenheit für die klassische Musik kann ihr das Kennzeichen der Alltäglichkeit wegdeduzieren, wenn sie täglich gehört wird. Andererseits wäre es lächerlich, wollte man dem großen Schatz bester Musik systematisch aus dem Wege gehen, nur um die Begeisterung für diese Kunst nicht zu verlieren. Sicherlich ist es aber klug, im Anhören klassischer Musik Maß zu halten.

Gebt der neuen Musik mehr Raum in den Programmen, so wird die Interpretationstüftelei auf einen soliden Grad heruntergeschraubt. Das Interpretenproblem mündet doch schließlich in das Publikumsproblem. Furtwängler muß mit Rücksicht auf seinen Abonnentenstamm alljährlich die bewährten Zugstücke auf sein Programm setzen. Ist es nicht Beethovens Fünfte, dann mit Gewißheit Richard Strauß' Till Eulenspiegel oder Tschaikowskis Pathétique. Geschieht es bei solcher Gelegenheit, daß ein derart abgespieltes Werk dann bis in die kleinste verborgene Faser von der subjektiven Auffassung des Interpreten spricht, ereifert sich der Hörer und meint, dem Komponisten sei Unrecht geschehen. Muß der Dirigent indessen seine Energien für eine größere Musikmenge einsetzen, wie es bei stärkerer Heranziehung stets neuer Musik der Fall ist, bleibt er zwangläufig dem Hang zur Überinterpretation fern, die ihrerseits eine Folge allzu leichtfertiger Einengung der darzustellenden Musikmenge ist.

Das Publikum trägt die Schuld an der Überinterpretation. Gibt man ein Standardwerk des klassischen Repertoires am gleichen Abend in Berlin (das ist mehr als einmal geschehen) bei den Volkskonzerten der Philharmoniker und unter einem berühmten Dirigenten, kann man versichert sein, daß jeder, der es zu erschwingen vermag, zu diesem läuft. Denn der andere, der unter ganz verschiedenen Voraussetzungen als die Stars musiziert, bietet nur schlicht und einfach handwerklich das Werk. Der Stardirigent hingegen spannt die Kräfte des Werkes bis in das verlorenste Sechzehntel aufs äußerste an, bei ihm ist es „interessant", sein Konzert hat „Atmosphäre". Das Publikum zeigt unverkennbar, daß ihm der Interpret mehr gilt als der Komponist, es wundert sich jedoch, wenn der Interpret dieser Meinung die Tat folgen läßt. Daß dem also Vergötterten Musik zum Anlaß werden kann, sich in Szene zu setzen, ist psychologisch verständlich. Wer da meint, die großen Interpreten hätten die Möglichkeit, durch ihre Autorität erzieherisch auf das Publikum einzuwirken, der hat noch nicht erlebt, wie das Publikum Halt macht, sobald „sein" Furtwängler einmal aus der Reihe tanzt. Furtwängler muß Beethoven dirigieren, von Bruno Walter erwartet man, Mozart zu hören. Diesem Obligo können die Publikumslieblinge nur innerhalb scharf überwachter Grenzen entrinnen. Am schwersten wird ihnen der Dienst an der Musik durch das Publikum gemacht, welches sie zur Überkultivierung eines geringen Musikstoffes zwingt. Unter diesem Aspekt kann man sagen, daß der Verfall des klassischen Repertoires durch diejenigen forciert wird, die das Wort von der „Ewigkeitsgeltung" unserer Klassiker am meisten im Munde führen.

Das Tempo in der alten Musik

Hans Th. David

Über Musik des Barock und früherer Zeiten wird nicht selten mit Ernst gesprochen. Verleger haben den Unternehmungsmut, den Markt ständig mit Neuausgaben älterer Werke zu bereichern; die Nachfrage also scheint gestiegen. Tatsächlich wird offenbar gegenwärtig weit mehr ältere Musik gesungen und gespielt als in früheren Jahrzehnten. Auch die öffentlichen Darbietungen mehren sich. Dennoch ist die Beschäftigung mit der Tonkunst des Mittelalters und insbesondere mit der des Barock – an die im Hinblick auf die Praxis in erster Linie gedacht werden muß – keineswegs ein Ruhmesblatt der

Gegenwart, abgesehen freilich von den umso höher zu bewertenden Leistungen einzelner Musiker. Alte Musik wird gemacht, weil man auch ihrer gedacht haben will, und wohl auch, weil man zwar das Repertoire erweitern möchte, aber moderne Werke nicht spielen will oder kann; selten stellt sich der Eindruck ein, daß Schöpfungen aus alter Zeit um ihrer selbst willen, aus persönlichem Verhältnis zu Geist und Haltung der Werke musiziert würden. Den Spieler, der häufig mit ehrlichem Bemühen und wohl auch Liebe an Studium und Interpretation von Ausformungen und Vergangenheit herangeht, trifft verhältnismäßig nur geringe Schuld. Er ist Opfer mannigfaltiger Verhältnisse, die den Zugang zum Wesen der mittelalterlichen und barocken Musik erschweren oder gar verdecken. Irrtum und Achtlosigkeit haben ein System von Gewohnheiten geschaffen, das fast regelmäßig die Entfaltung der inneren Lebendigkeit der erklingenden Werke verhindert. Ein erster Komplex von Zusammenhängen sei herausgegriffen und in den Umrissen beleuchtet.

Jede musikalische Phrase, sei sie instrumental oder vokal auszuführen, kann nur in einem ihr gemäßen Tempo ausschwingen. Die Linie wird undeutlich, unklar, wenn man die Geschwindigkeit ihres Ablaufs übertreibt; sie zerfällt, verliert die Rundung, sobald man sie zerdehnt. In vielen Fällen mag es ein einziges richtiges Tempo geben, in anderen wird man die Wahl zwischen unterschiedenen, ja verschiedenartigen Bewegungsmaßen treffen dürfen; stets aber bleiben jene Grenzen, die nicht überschritten werden können, ohne daß die Phase oder auch die Gesamtform zerstört wird. Die Gefahr einerseits der Übereilung, andererseits der Verschleppung droht jeder Interpretation – am stärksten haben die zersetzenden Elemente auf unsere Darbietungspraxis der älteren Musik gewirkt.

Der Künstler der neueren Zeit musiziert nicht mehr für sich, sondern er bietet einem Publikum fertige Aufführungen. Die Darstellung muß den Hörer, der die Musik nicht mitgestaltet, sondern bestenfalls mit aktiver Offenheit entgegennimmt, zum Mitgehen, ja zur Aufmerksamkeit zwingen; so strebt sie selbst mit Notwendigkeit darnach, die Objekte zu höchster Eindringlichkeit auszuformen. Der Hörer, außerhalb des Musizierens stehend, wird naturgemäß am leichtesten und stärksten von extremen Ausformungen ergriffen; unwillkürlich oder auch bewußt verfolgt der Künstler, der nicht nur miterleben, sondern auch verdeutlichen will, jedes Interpretationsprinzip bis zu den letzten Konsequenzen. Um die Lebhaftigkeit bewegter Sätze recht packend hervortreten zu lassen, steigert der ausführende Musiker die Schnelligkeit zum Höchstmaß virtuoser Geläufigkeit; um die Getragenheit ruhiger Stücke voll zur Geltung zu bringen, hemmt der Darbietende die Bewegung bis zu den letzten Möglichkeiten der Tonerzeugung. Zwangläufig strebt die musikalische Darbietung, einer fremden Masse anonymer Hörer vorgelegt, eben jenen Grenzen zu, deren Überschreitung Schärfe und Übersehbarkeit des eigentlichen Bildes auflöst. Unmerklich werden die Grenzen berührt, unmerklich sind sie überschritten. Der Spieler und Sänger, der Dirigent, der einen Satz häufig erklingen läßt, bemüht sich stetig, die Eigenart der Komposition zu verdichten; der Schüler und Nachfolger fühlt den Drang, die Werke, die er oftmals gehört, nochmals, damit sie nicht verblassen, in ihrer Wirksamkeit zu steigern. So lassen persönliche und geschichtliche Gewöhnung Tempi als sinnvoll wählen, in denen dem Hörer die Gestalt des Kunstwerks keineswegs noch verständlich sein oder gar werden kann. Der schnelle Satz verfilzt sich

in ein rauschendes Gewirr von Tönen, Rhythmen, Klängen, der langsame zerfließt in eine völlig unübersehbare Folge einzelner Noten, einzelner Harmoniefolgen. Willig aber hat das Publikum eben diese Entformung der Gestalt schätzen gelernt. Man musiziert nicht selbst; wer aber als Laie musiziert, verläßt sich unbedenklich auf das Vorbild, das der berühmte Künstler, der eigene Lehrer, die benutzte Ausgabe in anscheinend völlig unproblematischer Einigkeit vorlegen. Darum bewundert man den Interpreten, dessen Finger sich in einem unübersehbaren Wirrnis von akustischen Erscheinungen noch zurechtfindet; man nimmt an, dies müsse so sein, und befriedigt sich im nur artistischen Vergnügen. Und zugleich liebt man den „poetischen Gehalt", der den langsamen Sätzen der alten Meister entlockt wird und der ein eigenes seelisches Bedürfnis erfüllt. Die Fähigkeit des großen Dichters der neueren Zeit, unsagbare Dinge klingen zu lassen, hat die merkwürdige Vorstellung des Poetischen in der Musik bestimmt, diese Vorstellung, die gehaltloses Verschweben, träumendes Versunkensein, gefühlvolles Ruhen meint. Wenn Linie und Metrum über die Grenze des Faßbaren auseinandergezogen sind, bleiben die Klänge, die Wechsel von Klängen mit verstärktem Reiz; indem man dem Eindruck solcher Elemente sich hingab, vergaß man, daß die alten Meister in ihren langsamen Sätzen Gehalte anderer Art ausgeprägt haben, daß auch diese Sätze musiziert sein und als geprägte Form erklingen sollten, daß sie Musik, Kunst sind, nicht Linderungsmittel unruhiger Nerven und Leckerbissen genüßlerischer Sinne.

Für die Darbietung alter Musik erweist sich als weiteres grundlegendes Problem, das mit dem der Tempo-Wahl eng verbunden ist, die Ausgestaltung des Taktmaßes. Der Takt ist für uns nicht nur eine äußerliche Abgrenzung, ein Mittel zur Orientierung wie in der ersten Zeit seiner sichtbaren Existenz, sondern die regelmäßig zu betonende Maßeinheit des rhythmischen Ablaufs. Unwillkürlich wird der Anfang des Taktes wie der des selbständigen Taktteils betont. Selbstverständlich ist hier nicht jene dilettantische Weise des Musizierens gemeint, die jeden hervortretenden Taktteil mit einem sforzato versieht, sondern das kaum fühlbare Auszeichnen der Schwerpunkte, das der rhythmischen Interpretation neuerer Musik die unentbehrliche Würze und Präzision gibt. Der kraftvolle Charakter nun, der den Werken insbesondere des späten Barock eigen ist, verleitet dazu, daß man die Dichtigkeit der Rhythmik durch häufige Betonung von Schwerpunkten fühlbar machen möchte. Solches Verfahren ist nicht ungefährlich. Denn die ältere Musik liebt bis in die Zeit Bachs und Händels hinein den gleichmäßigen Klang, wie ihn die Orgel oder das Cembalo erzeugt, die stetige Linie, wie sie dem Holzblasinstrument gemäß und dem Streichinstrument erreichbar ist. Also auch wenn bei akzentuierender Behandlung alter Musik die zahlreichen Taktwechsel innerhalb der scheinbar stetigen Taktfolge berücksichtigt werden, bleibt der Eindruck einer fremdartigen Zutat, der den Aufnehmenden je nach seiner Vorstellung vom Stil der Werke stärker oder schwächer stören kann. Weit wichtiger als diese allgemeinere Feststellung ist die Tatsache, daß der Abstand der Schwerpunkte oft falsch gewählt wird. Die verhältnismäßig langsamen Tempi, die aus technischen Gründen den schnellen Sätzen der älteren Zeit zugehören, die überaus langsamen Tempi, die man den langsamen Sätzen zuzuordnen beliebt, verführen zu Unterteilungen, die den Fluß der Sätze vielfach völlig aufheben. Betont man in schnellen Sätzen Glieder des Taktes, die nicht Stützpunkte, sondern Übergänge bedeuten, so kann selbst bei lebhaftester Temponahme weder ein zügiger noch ein

beschwingter Charakter sich ausprägen. In gleicher Weise ergibt sich bei übertriebener Teiligkeit der Taktausführung in langsamen Sätzen eine Unruhe, die auch durch starke Verlangsamung des Tempos nicht ausgeglichen werden kann. Händel hat häufig im Notenbild, vielleicht noch in Erinnerung an die taktstrichlose Praxis der älteren Mensuralnotation mehrere Takte schwacher Abgrenzung zu Großtakten mit stärkerer Abgrenzung zusammengefaßt, und auch bei Bach zeigt sich gelegentlich deutlich das Bestreben, nicht den Einzeltakt, sondern einen größeren Ausschnitt als Bewegungseinheit empfinden zu lassen (Übergang von $^2/_2$ zu $^4/_2$ ohne ausdrückliche Kennzeichnung des Wechsels, Vorschrift Alla breve für einen Satz in $^3/_4$-Takt usw.). Unsere Aufführungen hingegen zerteilen nicht selten die Takte, statt die vorgezeichnete Maßeinheit zu verwirklichen und einer höheren einzuordnen; hierdurch eben kommen jene schleppenden schnellen Sätze zustande, jene weit auseinandergezogenen und dennoch unsteten langsamen Sätze, denen auch namhafte und bedeutende Musiker sich verschreiben.

In der vokalen Musik ergibt sich für die Wahl des Tempos ein letztes bedingendes Prinzip aus dem freilich mehrseitigen Verhältnis zwischen musikalischer Gestalt und Text. Die Musik insbesondere des frühen Barock bemüht sich mit hoher Strenge und stärkstem Gelingen, Maß und Tonfall der Sprache rhythmisch und melodisch einzufangen; bis zu Händel und Bach erschien die gesteigerte Wiedergabe der sprachlichen Gebilde als Sinn der rezitativischen wie auch der thematischen Phrase. Die stärker ariosen Werke des mittleren und späteren Barock weiterhin, insbesondere die in stetigem Takt ablaufenden Sätze prägen nicht allein die melodisch-rhythmischen Qualitäten, sondern zugleich den Bewegungsinhalt des Textes aus; Vorstellungen wie laufen, eilen, fliehen, ruhen usw. werden von den Musikern der Zeit mit überraschender Gewissenhaftigkeit in musikalische Bewegung umgesetzt. Die Musik des ausgehenden Barock übernahm schließlich in zahlreichen Fällen Bilder aus dem Text und gab sie mit musikalischen Mitteln vergeistigt wieder; Bach hat diese Seite seiner Kunst mit besonderer Liebe gepflegt. Die erwähnten Erscheinungen erschließen die Möglichkeit, für musikalisch ernste Ausformungen von Texten die Tempi verhältnismäßig genau festzulegen. Die Darbietung eines jeden Werks des Stile rappresentativo, eines jeden Rezitativs, ja die Wiedergabe fast der gesamten barocken Vokalmusik verlangt entsprechend der bestimmenden und aufbauenden Gewalt des Textes, daß der sprachliche Satz die musikalische Linie trage; ungewöhnlich beschwingte Tempi sind notwendig, damit diese erste Voraussetzung sinnvoller Interpretation solcher Musik sich erfülle. Wie stark der Bewegungsinhalt von Text und Musik das Tempo eines Satzes festlegen könne, braucht wohl nicht betont zu werden; einen ähnlich genauen Maßstab für die Richtigkeit gewählter Tempi erschließen die bildlichen Momente, die durch geringfügige Übereilung oder leichteste Verschleppung bereits ihre Deutlichkeit und Eigenart verlieren. Leider aber muß festgestellt werden, daß die Aufführungen barocker Werke das Verhältnis von Wort und Ton durchschnittlich viel zu schwach berücksichtigen. Während der Solo-Sätze, die regelmäßig am stärksten mitgenommen werden, läßt der Dirigent zumeist, insbesondere in der Tempo-Frage, den Sänger gewähren; der Sänger aber macht sich über die Bedeutung der instrumentalen Parte, die ihm als „Begleitung“, als dem Gesang untergeordnet erscheinen, wohl selten Gedanken, obwohl gerade die instrumentalen Führungen Bewegungscharakter und Bildhaftigkeit zu tragen pflegen. Der Sänger seinerseits, insbesondere der Oratoriensänger

bemüht sich, jedes Teilchen der Musik mit blühendem Gesang zu füllen; das derart sich verwirklichende Ideal des gefühlvollen Gesanges widerspricht dem Wesen der älteren Musik, die nicht Riesenstimmen und äußerste Anspannung der Stimmittel, sondern Beweglichkeit der Technik wie des Ausdrucks verlangt. Indem die Sänger Note für Note gleichsam einzeln auswerten, nehmen sie sich selbst die Möglichkeit, das für eine reine und stilgemäße Darstellung unentbehrliche Mindestmaß von Bewegtheit zu gewinnen; indem sie ohne Rücksicht auf Gegenstimmen und Anlage des Satzes bei der gesanglich reizvollen Einzelheit verweilen, machen sie die sprachliche Phrase wie die musikalische Linie, den Bewegungsinhalt wie die bildhafte Kraft, die Flüssigkeit wie die Eindringlichkeit der Werke illusorisch. Das Publikum hat sich auch daran gewöhnt; denn wo die Gestalt sich verflüchtigt, bleibt der „poetische Gehalt" und zugleich erscheint, gewissermaßen unabhängig vom Werk, die Virtuosität des Künstlers, der aus einer toten Musik so viel „herauszuholen" verstehe. Stimmungssatte Darbietung und der Schein virtuoser Gestaltung – diese beiden Dinge sind dem Publikum vorläufig wichtiger als die wundererfüllten Werke eines Giovanni, Gabrieli, Monteverdi, Schütz, Händel, Bach, bald stärker, bald schwächer geschieht, was das Publikum sich wünscht. Freilich Kräfte und Ansätze, die eine Umkehr einleiten, sind bereits deutlich zu erkennen; gewiß gehört ihnen die historische Wahrheit wie die Zukunft.

Original und Bearbeitung

Kurt von Wolfurt

Betrachtungen über Mussorgskis „Bilder einer Ausstellung" in der Instrumentation von Maurice Ravel

Maurice Ravel hat Mussorgskis bekanntestes und bedeutendstes Klavierwerk: „Bilder einer Ausstellung" für großes Orchester instrumentiert. Die Partitur ist im Russischen Musikverlag (Berlin) erschienen und begegnet dem regen Interesse vieler Musiker und Musikfreunde, vor allem der Dirigenten, die für ihre Programme nach neuen Werken Ausschau halten. Es soll nun hier zunächst grundsätzlich einiges über die Übertragung von Klavierwerken für Orchester gesagt werden; und dann: inwieweit ist es Ravel gelungen, Mussorgskis Klavierstil in eine andere Klangform – in die des Orchesters – umzusetzen? [1])

Wenn ein Laie ein Museum betritt und die vielen Kopisten beobachtet, so wird er meistens derjenigen Kopie eines Gemäldes den Vorzug geben, die möglichst getreu das Original wiedergibt. Der Kenner aber urteilt ganz anders. Zwar besitzt der Durchschnittskopist vielfach ein großes Nachahmungstalent, sodaß seine Kopie sich mit dem Original scheinbar ganz deckt. In Wirklichkeit aber fehlt Kopisten dieser Art der Funke, der den Meister des Originals auszeichnet. Der Kenner wird daher die Arbeiten vor allem solcher Kopisten schätzen, die persönlich etwas zu sagen haben, deren Temperament und Gestaltungskraft auch in der Kopie zum Ausdruck gelangen. Kurz gesagt: bei wert-

[1]) Einzelheiten auch in der Mussorgski-Biographie von Kurt von Wolfurt, Verlag Max Hesse, Berlin.

vollen Kopien kommt es nicht auf die getreue Nachahmung des Originals an, sondern auf die Übertragung der Werte des Urbildes in die spezifische Sprache des produktiven Kopisten.

Allerdings ist nicht jeder schöpferische Kopist ein Rubens, der Kopien nach Gemälden von Tizian schuf oder ein van Gogh, der über seine Kopien nach Werken Delacroix', Millets und Daumiers seinem Bruder die bezeichnenden Worte schrieb: „Es scheint mir, daß Malerei nach diesen Zeichnungen eher ein Übersetzen in eine andere Sprache als ein Kopieren ist . . . Ich setze das Weiß oder Schwarz Delacroix' oder Millets hinein oder stelle mir ihre Arbeiten als Modelle vor die Augen. Und dann improvisiere ich darüber Farben; aber wohlverstanden, ich bin dabei nicht vollständig ich selbst, sondern suche Erinnerungen an ihre Bilder zu geben: aber die Erinnerungen, den vagen Zusammenklang der Farbe, die ich im Gefühl habe, gleichgültig, ob sie richtig das ist meine Interpretation.“

Nicht anders verhält es sich, wenn ein Künstler vom Range Ravels Mussorgskis Klavierwerk in die ganz anders geartete Sphäre des Orchesters rückt. Nur einem phantasiebegabten Musiker kann eine solche Umdeutung gelingen. Und von einer derartigen Umdeutung bis zu einer einschneidenden Bearbeitung, wie sie etwa Bach einem Vivaldi-Konzert durch Übertragung für die Orgel angedeihen ließ, ist es dann nur noch ein weiterer Schritt. In allen solchen Fällen gibt es kein alleinseligmachendes Rezept, sondern nur eine Beurteilung von Fall zu Fall.

Ravel erlaubt sich keine Eingriffe in Mussorgskis Komposition von der Art, mit der Bach an Vivaldi herangeht. Es kommt ihm nur darauf an, den Klavierstil des Russen ohne eigene kompositorische Zutaten und ohne eingefügte Kontrapunkte oder Mittelstimmen in das Klanggebiet des Orchesters zu übertragen. Letzteres erhält eine starke Besetzung (dreifaches Holz, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, stark besetztes Schlagzeug, 2 Harfen und Streichquintett). Das ist insofern bedauerlich, als nicht nur manche Dirigenten infolge der Kostspieligkeit des Apparates von Aufführungen abgehalten werden, sondern Ravel läßt sich dadurch verleiten, einige Teile allzu stark zu instrumentieren und damit einem Pathos Geltung zu verschaffen, das dem unpathetischen Mussorgski niemals vor Augen geschwebt hat.

Gleich das erste Bild „Gnomus“ (ein mit krummen Beinen dahinwackelnder Zwerg) wirkt in der Ravelschen Instrumentation zu massiv und schwerfällig. Das vielfache Fortissimo des Klaviers rechtfertigt noch lange nicht die Fortissimo-Ausbrüche des Orchesters. Wer den Zusammenhang nicht kennt, wird in dem Orchesterstück Ravels niemals die kapriziösen und grotesken Sprünge eines Zwergs vermuten, die das Klavierstück deutlich zum Ausdruck bringt. Hier wäre eine kammermusikalische Verwendung des Orchesters am Platz gewesen.

Weit besser gelang Ravel „Das alte Schloss“. Nur eignet sich das näselnde Alt-Saxophon nicht zur Wiedergabe der Serenade des Minnesängers und müßte durch Englisch Horn ersetzt werden.

Die verbindenden „Promenades“, meist durch Bläser wiedergegeben, klingen ausgezeichnet, hinterlassen aber eher den Eindruck, als ob eine ganze Prozession von Zuschauern – nicht der Komponist allein – in der Ausstellung promenierten.

Besonders geglückt ist Ravel die leicht hingeworfene Übertragung des Scherzos: „Ballett der Küchlein“ und der „Tuilerien“, jenes den Impressionismus Debussys vorwegnehmenden Stückes.

Aus „Bydlo“ – dem polnischen Ochsenwagen – hat Ravel einen ungefügen, polternden Marsch gemacht, dessen hinreißende Steigerung die Großartigkeit des Mussorgskischen Einfalles in eine neue Sphäre leidenschaftlicher Dynamik rückt. Hier kann man – im Sinne van Goghs – von einer „Farbenimprovisation“ und einer überzeugenden „Übersetzung in eine andere Sprache“ reden.

Von den beiden „polnischen Juden“ ist der reiche und behäbige bei Mussorgski durch eine Unisonofigur charakterisiert, für die Ravel sämtliche Streicher und 6 Holzbläser aufbietet. Dadurch erhält das Unisono ein breites, fast gewaltsames Pathos. Glänzend gelang dem Franzosen dagegen der zweite, kreischende und gestikulierende Jude, dessen Schleifer und Kapriolen eine hohe, mit Sordinen versehene Trompete überaus drastisch zur Geltung bringt.

Aus den „Keifenden Marktweibern von Limoges“ und dem „Hexenritt der Baba Jaga“ formte Ravel zwei glänzende Orchesterstücke, von denen jede Note mit dem Original übereinstimmt, die gleichwohl – wie bei van Gogh – nur „Erinnerungen an die Vorbilder“ geben. Denn der Franzose hat das von Mussorgski errichtete Liniengerüst in den Farbenrausch eines virtuos behandelten Orchesters eingekleidet. Sollte man dem Künstler Ravel diese Freiheit etwa nicht zugestehen?

Schließlich „Das große Tor von Kijeff“. Dieser majestätische Es-dur-Hymnus steht stilistisch dem eisernen Schlußchor aus Glinkas „Leben für den Zaren“, den Jubelchören Borodins (in „Fürst Igor“) und der Krönungsszene in „Boris Godunoff“ sehr nahe. Man darf daher vielleicht die Behauptung wagen, daß schon Mussorgskis Klavierfassung gewissermaßen eine Übertragung aus der Sphäre des Chorklanges (mit Orchester kombiniert) darstellt. Die zwischen den hymnenartigen Kraftstellen eingestreuten dumpf mystischen Harmonien (von Ravel sehr feinsinnig mit 2 Fagotten und 2 Klarinetten wiedergegeben) zeigen das noch deutlicher; sie erinnern an die hinter der Szene erklingenden Mönchschöre in „Boris Godunoff“. Mit dieser Feststellung sei nun gewiß nicht zukünftigen Bearbeitern der Anreiz gegeben, das „Große Tor von Kijeff“ für Chor und Orchester zu setzen. Hier sollte nur das stilistische Moment hervorgehoben werden. Ravels pompöse Instrumentation zeigt den erfahrenen Praktiker, der alle Register zu ziehen weiß. Rein orchestral kann dieser Schlußsatz überhaupt nicht anders angepackt werden.

Überblickt man Ravels Gesamtleistung, so muß man ihr, trotz der angeführten Einschränkungen, hohes Lob spenden. Sie sei allen Dirigenten aufs wärmste empfohlen. Von diesem Stück – ob es auf dem Klavier erklingt oder in Ravels Orchesterbearbeitung – geht eine elementare Wirkung aus, und man spürt, daß Mussorgski es mit seinem Herzblut geschrieben hat. „Ich arbeite mit Volldampf an den „Bildern“, schreibt er 1874 an Freund Stassoff, „wie ich einst an „Boris“ mit Volldampf gearbeitet habe; Töne und Gedanken schwirren nur so in der Luft; ich schlucke sie mit Heißhunger und finde kaum Zeit, alles aufs Papier zu kritzeln . . . Mein geistiges Abbild zeigt sich in den Zwischenspielen. Bis jetzt halte ich es für gelungen. Ich umarme Sie und begreife, daß Sie mich dazu segnen – also geben Sie mir Ihren Segen! . . . Wie herrlich arbeitet es sich! Ihr Mussorjanin.“

Rundfunk - Film - Schallplatte

Die Einteilung des Funkprogramms

Hans von Benda

Wir bringen im folgenden zwei Aufsätze, die sich trotz verschiedener Ausgangspunkte mit dem gleichen Thema beschäftigen: der heutigen Lage des Rundfunkprogramms. Wir stellen absichtlich die Ansichten des Fachmanns, des Leiters der musikalischen Abteilung der Berliner Funkstunde, und des Laien, der die meisten europäischen Stationen empfängt und aus ihren Programmen auswählt, gegenüber. Damit wird eine schon früher an dieser Stelle begonnene Diskussion fortgesetzt, die sich auch künftig um die Klärung dieser wichtigsten Frage des Rundfunks bemühen wird.

Das große Publikum sucht im Rundfunk eine Unterhaltung, die nichts weiter bezwecken soll, als Entspannung und Auffrischung. Wie die Unterhaltung beschaffen ist, ist ziemlich gleichgültig. In erster Linie ist es die leichte Unterhaltungsmusik, die dem Bedürfnis der Masse am meisten entspricht und die um so stärker wirkt und reizt, je mehr das rhythmische Element im Vordergrund steht; daher die Beliebtheit der Militärmusik und der Tanz- und Jazzkapellen.

Neben diesen Ungebildeten, Anspruchslosen und Primitiven und neben ihren Antipoden, der geistig gehobenen Hörerschicht, den Gebildeten und Anspruchsvollen, ist noch die für die Aufgaben des Rundfunks sehr wesentliche Klasse zu erwähnen, die sich aus den Kreisen der Arbeiterkonzerte, Volksbildungskurse etc. rekrutiert, kurzum, die Bildungswilligen, für die es galt, von der Unbildung zur Bildung eine Brücke zu bauen und zu finden.

Diese drei Gruppen auf einen gemeinsamen Nenner des Rundfunkprogramms zu vereinen, war unmöglich und hätte zu einem charakterlosen, formlosen Programm ohne Zweck und Sinn geführt. Vielmehr kam es darauf an, aus der Verschiedenartigkeit der Hörergruppen auch die Gegensätzlichkeit der einzelnen Programmdarbietungen herzuleiten und jede für sich frei und unabhängig ohne Rücksicht auf die anderen zu gestalten. Aber nicht diese Verschiedenartigkeit allein konnte maßgebend sein; besonders wichtig wurde die zeitliche Einstellung der einzelnen Veranstaltung zum Gesamtprogramm. Es kam darauf an, die einzelnen Programme in gewisser Rücksicht auf die Daseins- und Berufspflichten der verschiedenen Kreise zeitlich zu verteilen.

Hier ist der Rundfunk im Laufe der Jahre verschiedene Wege gegangen, und aus der anfangs starren Programmeinteilung hat sich erst allmählich die Elastizität und ständige Veränderlichkeit des heutigen Programms entwickelt. In den ersten Jahren war es zum Schema geworden, daß die Unterhaltungsmusik an den Nachmittagen auf die Zeit von $^1/_2$5 bis $^1/_2$6 Uhr beschränkt blieb. Das Abendprogramm wickelte sich in der Zeit von $^1/_2$9 bis 10 Uhr ab und zwar als geschlossene und zusammenhängende Darbietung; ein Sinfonie-, ein Kammermusikkonzert, ein Sendespiel oder eine Oper, eine literarische Veranstaltung ernster Art und als Gegensatz an zwei bis drei Tagen der Woche eine Operette, ein bunter

Abend, ein Gartenkonzert etc. Die Zwischenzeit von $^1/_2$6 bis $^1/_2$9 Uhr wurde fast ausschließlich durch Vorträge ausgefüllt, von denen der einzelne nur für wenige Interesse haben konnte und die für die große Masse der Arbeiter, Angestellten, Verkäufer und anderer, nicht die gewünschte Entspannung bringen konnte. Die leichte Abendunterhaltung begann erst, auch nur an einzelnen Tagen, um $^1/_2$9 Uhr, zu einer Zeit, wo die arbeitende Bevölkerung zum großen Teil nicht mehr hören konnte. Es war ein Kampf gegen den Bildungsdrang des Rundfunks, wenn hier allmählich eine Änderung eintrat, und ein erheblicher Fortschritt, als sich nach etwa fünf Jahren der Berliner Rundfunk dazu entschloß, nicht nur mit dem Abendprogramm um 8 Uhr zu beginnen, sondern bereits an drei Tagen der Woche mit dem sonst in der Welt bekannten üblichen Schema zu brechen: nicht mit dem Schweren, sondern mit dem Leichten anzufangen.

Auch die übrige Programmgestaltung erfuhr eine erhebliche Änderung. Es entstand ein Plan, der noch von gewissem Interesse ist, da er den grundlegenden Anfang zu dem heute auf Gegensätze abgestimmten, im funkischen Sinne aber logisch aufgebauten Programm machte. Er lief in vierwöchigem Turnus ab und sah für einen Tag der Woche jeweils das musikalische Sendespiel (Oper, Operette, Chorwerk), für einen anderen Tag ein Hörspiel, für einen dritten Abend ein Sinfoniekonzert oder Übertragungen von Konzerten und Opern vor. Dreimal in der Woche von 8 bis 9 Uhr fand eine Unterhaltung statt, der eine $^1/_2$stündige künstlerische Sendung und als Abschluß des Abendprogramms ein Vortrag folgten.

Auch ergab sich eine erhebliche Kürzung einzelner Darbietungen, also eine Zwei- bezw. Dreiteilung des Abendprogramms. Es wurde allmählich klar, daß man mit Überfütterung, mit zu starken Ansprüchen an die geistige Mitarbeit nicht rechnen kann und die Gemeinverständlichkeit vor allem auch in der Kürze liegt.

So gut diese neue Programmgestaltung im Sinne der Allgemeinheit der Hörerschaft gewesen sein mag, sie führte doch noch zu keiner wesentlichen Beruhigung. Es kam dazu, daß die Unterhaltungsabende oft auch zu stark unter der Vorstellung litten, nicht „zu leicht“ zu werden. Die Praxis ergab, daß sie sich oft weit von der Harmlosigkeit entfernten, die der naive Hörer verlangt. Man scheute sich vor dem Bekenntnis zur Masse.

Erst seit anderthalb Jahren hat man den Aufbau des Rundfunkprogramms grundlegend geändert. Mit dem Prinzip der an den Nachmittagen aufeinander folgenden Vorträge wurde gebrochen, Unterhaltungsmusik wechselte mit dem gesprochenen Wort und im Laufe eines Nachmittags wurde Ernstes und Heiteres im ständigen Wechsel geboten.

Im Herbst dieser Saison wurde das übliche Unterhaltungskonzert, die leichte entspannende Stunde in der Zeit von 7 bis 9 Uhr sogar zur Regel gemacht und mit der ernsten geistigen Darbietung meistens erst nach 9 Uhr begonnen. Es soll in keiner Weise behauptet werden, daß mit dieser Regelung der endgültige Schlüssel für die Programmgestaltung gefunden ist. Immerhin bedeutet sie seit den Anfangsjahren einen erheblichen Fortschritt und vielleicht ein gewisses Ergebnis. Man ist bewußt von der zu einseitigen Festlegung der kulturellen Seite gegenüber abgekommen, man hat im Rahmen eines täglich vielstündigen Rundfunkprogramms der leichten Unterhaltung einen immer größeren Platz eingeräumt. Aber mit diesem „Bekenntnis zur Masse“ hat man – und das ist das Wesentliche – auf der anderen Seite die unbeschränkte Freiheit und Möglichkeit gewonnen, die kulturpflegenden und fördernden Leistungen zu vergrößern.

Jährlich 2500 Stunden Musik im Rundfunk

Neue Probleme tauchten aber auf. Schon die Einführung einer Zwei- bezw. Dreiteilung des Abendprogramms führte zu einem außergewöhnlichen Verbrauch an Musik, Literatur, kurzum, an Stoffen aller akustisch darstellbaren Gebiete. Das heutige Programm aber hat durch die Vielseitigkeit des Nachmittags, die Erweiterung des Abendprogramms zu 90 bis 120 verschiedenen Darbietungen in der Woche geführt, davon fallen der Musik ca. 60% zu, von 70 bis 80 Sendestunden also 50 Stunden Musik. Das bedeutet im Jahre etwa 1800 Stunden, vielleicht 1200 bis 1500 verschiedene musikalische Darbietungen. Große Sinfoniekonzerte, Kammermusik, Solistenkonzerte, das Lied und Oratorium, Unterhaltungs- und Tanzmusik! Die große Literatur der vergangenen Jahrhunderte, die Pflege der modernen Musik, die Musik der lebenden Generation, der Jazz in allen seinen Arten, der alte Walzer und der moderne Schlager! Das große, fast unendliche aber auch so verschiedenartige Gebiet der Musik spiegelt sich in einem bis dahin nicht geahnten Umfang im Rundfunk täglich wieder. Hier verbergen sich Gefahren, aber auch ungemeine Vorzüge und fördernde Möglichkeiten.

Bei anderer Gelegenheit mag über den außergewöhnlichen Musikverbrauch, über die Grundsätze, die den Rundfunk leiten, gesprochen und auch gezeigt werden, wie trotz der übermäßigen Quantität, des Massenkonsums, die qualitativen Faktoren vorwiegen, und wie die Pflege der alten und der neuen Kunst und der Sinn für den Fortschritt im Vordergrund der Programmgestaltung stehen.

Kleine musikalische Rundfunkkritik aus der Provinz

Werner Schöntag

Sehr geehrte Schriftleitung!

Da ich weiß, daß in Ihrer Zeitschrift meist Themen behandelt werden, die typisch für modernes Leben sind, und auch Laien einmal zu Worte kommen, möchte ich Ihnen heute über etwas berichten, was mir und sicher vielen anderen sehr am Herzen liegt. Da hierbei manche Frage aufgeworfen wird, die die Allgemeinheit interessiert, möchte ich es Ihnen anheimstellen, meine Abhandlung zu veröffentlichen, bezw. eine kleine Diskussion daran zu knüpfen Es handelt sich um das Thema Rundfunk.

Zuerst eine kleine technische Vorbemerkung. Ich wohne in Mitteldeutschland und empfange die Mehrzahl der europäischen Sender. Wichtig dabei ist aber, daß ausländische Stationen überwiegen, da sie bei weitem lautstärker und besser sind. Nach meinen Erfahrungen muß ich die „Einkreisung Deutschlands im Äther“ bestätigen. Dies ist umso bedauerlicher, als gerade die ausländischen Programme ein im allgemeinen niedrigeres Niveau als die deutschen haben. Vielleicht mag das daher kommen, daß wohl in keinem Lande dem Rundfunk eine derartig stark kulturelle Bedeutung zukommt, wie in Deutschland.

Es ist typisch, daß man sich gerade bei uns so außerordentlich stark dieses modernsten aller künstlerischen Ausdrucksmittel bedient und daß es von der großen Volksmasse trotz wirtschaftlicher Not so sehr verlangt wird, daß Deutschland innerhalb weniger Jahre mit 4 Millionen Hörern der zweitstärkste Radiostaat der Welt geworden

ist. Dabei sind die Bedingungen für den Hörer durchaus nicht so günstig wie in vielen fremden Ländern (Frankreich, Italien), denn für manchen stellen die 24 Mk. jährliche Gebühr, die der Staat (Reichspost) für die technische Unterhaltung des Sendernetzes und für Deckung der Personalausgaben einzieht, bestimmt ein Opfer dar. In diesem Zusammenhange ist vielfach und zwar berechtigt die Frage aufgeworfen worden, wohin die ungeheuren Summen, die auf diese Weise der Staatskasse zufließen, eigentlich gelangen. Denn technisch ist der deutsche Rundfunk weit hinter dem des Auslandes zurückgeblieben; die Sender sind, was Lautstärke und teilweise auch Modulationsreinheit anlangt, keineswegs auf der Höhe, was umso befremdlicher ist, als die Reichspost einen außerordentlich großen Anteil der Gebühren für sich behält. Es ist zum Beispiel merkwürdig, daß ausgerechnet der Berliner Sender – Witzleben – mit am schlechtesten von allen deutschen Stationen nicht nur in Mitteldeutschland, sondern überall abgehört werden kann, wo das vielgerühmte Doppelprogramm Witzleben, Königswusterhausen schließlich auch außerhalb Berlins interessieren würde. Das umso mehr, als beide eine der besten Programme aufweisen und ihnen gewissermaßen repräsentative Bedeutung zukommt. Auch die neue Station Mühlacker befriedigt, im Gegensatz zu Heilsberg, nicht alle in sie gesetzten Erwartungen, da ihre Wellenlänge inmitten der stärksten europäischen Stationen außerordentlich ungünstig gelegen ist.

Aber alle diese technischen Mängel, die sich schließlich beheben ließen, treten in den Hintergrund gegenüber den programmatischen, und damit komme ich zum Hauptpunkt meiner kritischen Betrachtung.

Es ist sehr wichtig, festzustellen, daß man gerade in der Provinz fast ausschließlich auf den Rnndfunk angewiesen ist, wenn man sich einerseits mit den Äußerungen modernen künstlerischen Lebens bekanntmachen, andrerseits einen weiten Horizont beibehalten will, den man dort in der engherzigen Umgebung zu leicht verliert. Leider sind sich die Senderleitungen nur in geringem Maße dieser Aufgabe bewußt. Ich bin mir darüber im klaren, daß es sehr schwierig ist, ein Rundfunkprogramm so zusammenzustellen, daß es allen Interessen entgegenkommt; und das muß es bei der dem Rundfunk eigenen Universalität. Es ist jedoch dabei die grundsätzliche Feststellung zu machen, daß der Rundfunk nicht ausschließlich Gewinn abwerfendes Geschäftsunternehmen ist, sondern, außer der Unterhaltung zu dienen, in erster Linie kulturelle Aufgaben zu erfüllen hat, wie von allen Sendegesellschaften einmütig und mehr oder weniger oft betont wird. Leider scheint in dieser Hinsicht vielfach eine falsche Anschauung zu herrschen. Es gibt eigentlich nur *eine* kulturelle Aufgabe des Rundfunks, nämlich die, Neues zu fördern und darzubieten und dabei die Tradition in entsprechendem Maße zu Wort kommen zu lassen, nicht umgekehrt wie immer angenommen wird. Das Alte, Bewährte bedarf keiner Bestätigung durch den Rundfunk mehr. Wenn sich zu diesen beiden Hauptpunkten noch das Populäre und das Unterhaltende gesellt, so dürften die programmatischen Grundlagen des Rundfunks festliegen.

So einfach die Theorie ist, so schwierig scheint es zu sein, diese in die Praxis umzusetzen. Sei es aus falschem Verständnis heraus, sei es aus Anpassung an die Masse der Hörer: heute jedenfalls stellt der Rundfunk in seiner ernsthaften Seite eine neue Art von traditionellem Konzert- und Theaterbetrieb dar, einen Hort der „Kunst“ in einem Sinne, wie wir es heute nicht mehr wünschen, einen popularisierten Kunstbetrieb.

Gewiß, vom musikpädagogischen Standpunkt aus – um nur vom Musikalischen zu sprechen – kann hierbei Gutes bewirkt werden. Wodurch ließe sich der Geschmack der Masse besser erziehen, als durch eifrige Pflege alter Musik, mit ihrem Melodienreichtum und ihrer formellen Klarheit? Womit könnte man die Leute leichter vom Operettenkitsch abbringen als durch Vorführung guter Opern (die nebenbei auch sehr beliebt sind. Man bedenke, daß gerade die Oper, selbst in der blinden Form der Radioübertragung, eine ungeheure Zugkraft auf die Masse ausübt, wie viele Einsendungen von Teilnehmern beweisen).

Obwohl solche Aufführungen verhältnismäßig oft von den Sendern geboten werden, so sind sie doch noch viel zu selten im Vergleich zu dem vielen Schlechten, das zum stehenden Repertoire gehört. (Ein unglücklicher Zufall scheint es sehr oft zu wollen, daß gute Aufführungen bei verschiedenen Stationen an gleichen Tagen und oft zu der gleichen Stunde stattfinden. Wo bleibt hier die Zusammenarbeit der Sender?) Für die neue Komponistengeneration bietet sich hier ein ungeheueres Betätigungsfeld: Schaffung nteressierender und nicht schwieriger Rundfunkmusik, die auch den akustischen Anorderungen des Radio (Einfachheit des Klanges) gerecht wird. Auch neuartige Chöre würden bestimmt eine bestehende Lücke ausfüllen helfen (Arbeiterchöre). Instrumentalmusik kann bis zu einem gewissen Grade vorteilhaft als Programmpunkt erscheinen.

Wenn man sich vor Augen hält, was im Rundfunk musikalisch geboten werden könnte, so mutet es doppelt bedenklich an, daß die Mehrzahl der Sender fast ausschließlich der Geschmacklosigkeit des Publikums Vorschub leisten. Denn als was sonst könnte man die unzähligen populären Sinfoniekonzerte, die von Beethoven bis Strauß alles Abgeschmackte aufwärmen, jene Liederabende ausgesungener Tenöre und Sopranistinnen, bezeichnen? Selbst wenn man diese unter der Rubrik Unterhaltungsmusik einordnet, bleiben sie schlecht. Denn ihnen fehlt dazu die Hauptsache, das eigentlich Unterhaltende; und Unterhaltung gerade soll doch der Rundfunk der Mehrzahl der Hörer bringen, Zerstreuung, Ablenkung und Aufheiterung nach der anstrengenden täglichen Berufsarbeit. Ich bin mir sicher, daß die meisten Hörer nur aus diesem Grund überhaupt einen Apparat gekauft haben. Ob sie auf ihre Rechnung kommen? Quantitativ ja! Aber qualitativ? Soweit Qualität überhaupt verlangt wird – diese ist ja merkwürdigerweise bezüglich Unterhaltung fast verpönt – nein. Es ist dies mit das kläglichste Kapital der Rundfunkprogrammentwicklung.

Bleibt dabei nur eine Entschuldigung: es gibt auf diesem Gebiet sehr wenig Gutes; es müßte gezüchtet werden. Warum schreibt keine Sendergesellschaft einen Wettbewerb für eine moderne Rundfunkoperette im Stil der Dreigroschenoper aus? Denn die bestehenden kommen nur in den vereinzeltsten Fällen über ein ganz trauriges Spießbürgerideal und „Weaner" Rührseligkeit hinaus. Gewiß, die Leute wollen es nicht anders, aber warum werden Konzessionen nur an die Geschmacklosigkeit gemacht? Jene furchtbaren Operetten und Potpourri-Abende müssen vermindert werden. Es gibt ja auch Gutes, wenn auch nur in völlig ungenügendem Maße. Wieder ein großes Betätigungsfeld für Komponisten und Autoren. Man hat gute Schallplatten genug und es gibt den immernoch und immerwieder erfrischenden Jazz. Kabarettaufführungen sind für den Rundfunk außerordentlich geeignet und erfreuen sich zunehmender Beliebtheit. Sie können in ausgezeichneter Weise Aktuelles mit Unterhaltendem zu einem Ganzen

vereinigen. Die Militärmusik als Unterhaltungsmittel erinnert zu leicht an unsympathische Zeiten. Abgesehen davon, daß sie meist qualitativ schlecht ist, sind die Programme trostlos. Nicht besser sind auch die Konzerte der verschiedenen Rundfunktrios, denn sie ähneln grauenhaftester Kaffeehausmusik.

Man sieht also bei einer halbwegs genauen Betrachtung, daß es an den Rundfunkprogrammen sehr viel zu verbessern gibt; man sieht auch bedauerlicherweise, daß sich im Laufe der siebenjährigen Entwicklung des Radio nahezu nichts Wesentliches in dieser Beziehung geändert hat. Man ist stehen geblieben, obwohl Möglichkeiten einer Weitergestaltung vorhanden waren und oft genug von den verschiedensten Seiten brauchbare Vorschläge gemacht worden sind. Nur wenige Sender machen eine rühmliche Ausnahme und versuchen, ins Neuland vorzustoßen. Es muß betont werden, daß dies ausschließlich reichsdeutsche Sender sind. Berlin, Breslau, Frankfurt (Stuttgart) sind hier in erster Linie zu nennen. Hier sieht man wenigstens Ansätze zu einer Neuentwicklung und, was das Interessante ist, mit bestem Erfolg. Auffallend ist, daß gerade eine der meistgehörten Stationen, nämlich der mitteldeutsche Sender Leipzig nicht unerheblich unter dem Durchschnitt steht und sich in billiger Unterhaltung erschöpft. Auch vereinzelte literarische Novitäten ändern an dieser Beurteilung nichts. Im ganzen aber ist der deutsche Rundfunk besser als fast alle ausländischen Sendegesellschaften zu bewerten.

Die Nordländer und England, sind von jeder künstlerischen und modernen Entwicklung unberührt geblieben. In Frankreich dient der Rundfunk ausschließlich Unterhaltungszwecken, und so geht für ihn vieles verloren, was dieses schöpferische Land hervorbringt. Faschistischer Geist steckt in italienischen Programmen, man schöpft hier aber zu sehr aus der, allerdings reichen, Vergangenheit. Die an sich so musikalischen Ostländer sind auch mehr oder weniger an nationaler Musik hängen geblieben und bieten nicht annähernd das, was sie bieten könnten. Und unsere österreichischen Stammesbrüder? O, du mein Wean! Strauß und Lanner mögen in ihrer Art große Meister gewesen sein, aber auf die Dauer gehen sie einem auf die Nerven. Ein Vorposten deutscher Kultur, wie es Wien darstellt, sollte sich seiner Aufgabe besser bewußt sein.

Zum Schluß möchte ich auch hier die Hoffnung nicht aufgeben, daß schließlich doch das Gute siegt, und zu einer Organisation gleichgesinnter Hörer auffordern; vielleicht würde eine solche das Entwicklungstempo beschleunigen.

Kritische Umschau

Bachkantaten im Rundfunk

Schon vor Jahresfrist versuchte die Berliner Funkstunde regelmäßige Aufführungen der Bachschen Kirchenkantaten. Aber die Mittel waren unzureichend, die Vorbereitung zu wenig sorgfältig. Am Ostersonntag wurden nun die Aufführungen in neuer und künstlerisch einwandfreier Gestalt wieder aufgenommen: als Reichssendungen aus der *Thomaskirche* in *Leipzig* unter Leitung von *Karl Straube*. Man hat den berufenen Bachinterpreten und seinen herrlichen Chor für eine zyklische Aufführung der Bachkantaten gewonnen und damit eine kulturelle Aufgabe von größtem Ausmaß in Angriff genommen: die Wiedererweckung desjenigen Teils von Bachs Schaffen, der den tiefsten Einblick in die unerschöpfliche Fantasie und Gestaltungskunst seines Genius gewährt.

Bachkantaten unter Straube im Rundfunk

Die Kantate, die den neuen Zyklus einleitete, beschränkt sich auf Vertonung der verschiedenen Strophen des Osterchorales: Christ lag in Todesbanden. Sie ist ein Musterbeispiel für den malerischen Realismus von Bachs Musik, sie zählt zu den grandiosesten Dokumenten seiner Kunst. Man weiß nicht, was man an diesem Meisterwerk mehr bewundern soll: die erschütternde Gewalt der klanglichen Symbolik oder die Phantasie, die aus der Choralmelodie immer wieder neue musikalische Gestalten von suggestiver Kraft herausholt. Mag sein, daß Straubes Darstellung den Bachphilologen zu expressiv, zu leidenschaftlich ist – ich kann diese doktrinären Einwände nicht gelten lassen gegenüber der technischen Vollendung, der Spannkraft und der musikalischen Bewegtheit dieser Aufführung. Sie bewies, daß auch die komplizierte Chorpolyphonie Bachs am Radio zu erfassen ist, wenn sie wirklich einwandfrei gesungen wird. Vorbildlich war die klangliche Abstimmung von Chor und Orchester, war die deutliche Herausarbeitung des instrumentalen Continuo.

Wenige Tage vorher wurde das „*Musikalische Opfer*" in der Neueinrichtung von *K. Th. David* von der Berliner Funkstunde gesendet. Die formale Aufteilung überzeugte: die Kanons und Ricercare gruppieren sich symmetrisch um die Triosonate über das Thema Friedrichs des Großen. Über die klangliche Realisierung läßt sich streiten. So glücklich die wechselnde Verkopplung von Solobläsern und Solostreichern ist, für das sechsstimmige Ricercar scheint mir die solistische Ausführung zu dünn. Die Wiedergabe war technisch und stilistisch hervorragend, aber manchmal ein wenig pedantisch. Erst in der Triosonate fingen die Spieler Feuer.

Heinrich Strobel

Rundfunk-Notizen

Der Bayrische Rundfunk veranstaltete kürzlich eine Sendeaufführung der Oper „Ein kurzes Leben" von Manuel de Falla mit solchem Erfolg, daß kurz darauf auf vielseitiges Verlangen eine Wiederholung angesetzt werden mußte. Z. Zt. ist die Oper am Stadttheater in Mainz im Spielplan, am Friedrichstheater in Dessau in Vorbereitung und von der Königl. Oper in Budapest als Erstaufführung für den Anfang der nächsten Spielzeit in Aussicht genommen.

Alfredo Casella dirigierte im Berliner Rundfunk ein Konzert mit eigenen Kompositionen. Ein neuveröffentlichtes Cembalo-Konzert in B dur von *Joh. Christ. Bach,* dessen Herausgabe der bekannte Joh. Christ. Bach-Forscher Dr. Ludwig Landshoff besorgte, erlebte im Berliner Rundfunk mit Alice Ehlers als Solistin seine Uraufführung.

Der *Südwestdeutsche Rundfunk* in *Frankfurt* pflegt neue Musik in vorbildlicher Weise. So wurde im März unter anderem in einem öffentlichen Konzert *Schönbergs* fis moll-Quartett aufgeführt, ferner hielt Arnold Schönberg einen analytischen Vortrag über seine Orchestervariationen, die unter *Rosbaud* zur Frankfurter Erstaufführung gelangten. Anfang April wurden im dritten Studienkonzert folgende Werke gesendet: Hindemith, Zweites Klavierkonzert (Solistin Emma Lübbecke), Alban Berg, Weinarie, Lieder von Wiesengrund-Adorno, und ein musikalisches Funk-Hörspiel des aus Frankfurt stammenden Hindemithschülers *Hermann Heiden.* Operndirektor *Horenstein* aus Düsseldorf brachte in einem Sondersinfoniekonzert eine Sinfonie von *Albert Roussel* und die Orchesteretüden von *Wladimir Vogel.*

Am 22. April veranstaltet der Frankfurter Sender unter *Hans Rosbaud* die erste deutsche Aufführung von Werken *Igor Markevitchs* (Konzert für Klavier und Orchester; Concerto grosso). Der Komponist spielt den Klavierpart seines Werkes.

Erich Rhodes Cellosonate wurde im Schlesischen Rundfunk uraufgeführt.

Nach der sehr erfolgreichen Erstaufführung des neuen, für das Internationale Musikfest in Chicago 1930 geschriebenen 2. Klavierkonzertes von Paul Hindemith im *Londoner Rundfunk*, das die Frankfurter Pianistin *Emma Lübbecke-Job* unter Leitung des englischen Komponisten Frank Bridge spielte, wurde die Künstlerin auch für die französische Erstaufführung in *Paris* eingeladen.

Ausschnitte

Im Berliner Tageblatt veröffentlichte Otto Klemperer einen Artikel „In eigener Sache“, in dem er über seine Arbeit an der Krolloper Rechenschaft ablegt. Dieser Bericht ist gerade jetzt von erhöhtem Interesse, wo das Schicksal der Krolloper noch immer nicht völlig entschieden ist. Wir bringen die entscheidenden Sätze:

„1927 trat der preußische Kultusminister Dr. Becker mit dem Auftrag an mich heran, Kroll zu übernehmen. Dieses Haus war als eine Art „Serientheater“ gedacht. Die Organisation als „Verbandstheater“ (im Gegensatz zum Abonnementstheater) ermöglichte die weit häufigere Wiederholung desselben Werkes. Wenn irgendwo, mußte es hier möglich sein, meine Idee der Oper zu verwirklichen. Die Idee der Oper für „alle Tage“, die Idee der All-Tags-Oper. Aber die Mittel waren sehr gering. Man mußte geeignete Mitarbeiter finden, die diese „Oekonomie“ künstlerisch ausnutzen konnten. Es gelang.

Nie gaben wir mehr als zehn bis zwölf Opern gleichzeitig. Jedes Werk wurde vollständig neu einstudiert und neu ausgestattet. Das schreckliche Leitmotiv des deutschen Operntheaters: „Wir haben nicht genug Zeit“, war in unserem Hause endlich überwunden. So konnten wir jeder Inszenierung die Festigkeit geben, die ihr selbst im Alltag und gerade bei der naturgemäß sehr zahlreichen Wiederholung blieb. Diese wirkte sich auch in bezug auf das künstlerische Gesicht des Spielplans fruchtbar aus. Welches Theater konnte sich eine solche Anzahl Repetitionen von Hauptwerken der Opernliteratur erlauben?

Wir gaben seit unserer Eröffnung (November 1927) „Freischütz“ 78 mal, „Carmen“ 75 mal, „Fledermaus“ 70 mal, „Giovanni“ 56 mal, „Holländer“ 56 mal, „Hoffmanns Erzählungen“ 55 mal, „Salome“ 63 mal, „Fidelio“ 58 mal.

Diese Aufstellung widerlegt auch alle Angriffe, die uns als „zu experimentell“ charakterisiert haben. Wir gaben Strawinskys „Oedipus“ 11 mal, Hindemiths „Cardillac“ 19 mal, Schönbergs Opern 4 mal. Jedes Provinztheater räumt der „Moderne“ ebenso bescheidenen Raum ein. Nichts liegt mir ferner, als von der künstlerischen Qualität unserer Aufführungen ein Wort zu sagen. Es steht mir nicht zu. Nur eines wäre noch zu sagen: schon 1927 haben wir ein Theater aufgerichtet, das sich aus künstlerischer Einsicht mit den ökonomischen Prinzipien der Zeit deckte. Wir kannten keine Stargagen und keine „Prunk- und Rauschoper“. Wir strebten nach einer „Spiritualisierung“ der Oper, nach einer „Neuen Romantik“, wie sie die Zeit geistig verlangte und ökonomisch diktierte.

Wir sollen mitten auf dem Wege getroffen werden. Wir haben natürlich Fehler gemacht. Zeiten des Elans wurden von Perioden des Zögerns unterbrochen, wie das bei einem langen Feldzug sein muß. Wir sind mitten auf dem Wege, man will uns die Arbeit aus der Hand nehmen. Sei es drum. Dann muß der „Nächste“ das Begonnene fortsetzen. Aber – wann auch immer diese Idee von der Oper wieder aufgenommen werden wird, man wird dort anknüpfen müssen, wo wir nun aufhören sollen. Man kann unser Theater schließen, aber die Idee kann man nicht töten. Die Idee von der Überwindung des Opernrepertoiretheaters durch die Aufrichtung der Oper für alle Tage, der All-Tags-Oper.

Musikleben

Notizen zu Milhauds L'Homme et son Désir

Peter Epstein

In seinen „Études" zur modernen Musik (Paris 1927) schildert Darius Milhaud seine Zusammenarbeit mit Paul Claudel. Unter den zahlreichen Produkten dieser fruchtbaren Vereinigung eines Dichters und eines Musikers stehen mehrere an Umfang und Anspruch größere Schöpfungen, aber keine, von deren Werden der Komponist mit mehr Liebe spräche als von dem kleinen Ballett „L'homme et son désir". Man hat diese Tanzdichtung inzwischen in Wien und Dresden gesehen, zuletzt wurde sie von Valeria Kratina und ihrer Tanzgruppe am Breslauer Stadttheater dargestellt. Vielleicht ist es lehrreich, von den Erfahrungen dieser jüngsten Aufführung zu sprechen, die im Rahmen der „Jungen Bühne" des Opernhauses stattfand. Obwohl Milhaud eben in jenem Essay seine Emanzipation vom Impressionismus und seine Rettung aus den Nebeln der symbolischen Poesie schildert, mutet den heutigen Leser Claudels Dichtung von 1917 zunächst wie eine Apotheose des Symbolismus an. Und der erste Eindruck beim Anhören der Musik war der eines extremen Impressionismus.

Welcher Widerspruch! Die Begierde, diese merkwürdigen Ergebnisse nachzuprüfen, veranlaßte ein intensives Studium des Werkes. Hier muß von persönlichem Beginnen gesprochen werden, weil es vielleicht typisch ist, welche Hindernisse sich dem Verständnis zeitgenössischer Werke selbst bei ernsthafter Bemühung häufig entgegenstellen. Zunächst versagte der Klavierauszug in einfach erschreckendem Maße. Außer dem Szenarium und dem Abdruck einer wertvollen Vorrede von Claudel bot die Zusammenziehung der Partitur in einen vierhändigen Klavierauszug das Bild eines musikalischen Chaos. Alle Stimmen waren, ohne Andeutung ihres Einzelverlaufs, ohne Berücksichtigung von Kreuzungen, ohne Unterscheidung von Haupt- und Nebenstimmen „abgeschrieben", das Erkennen von Einzelmotiven daher unmöglich gemacht. Das Schlagzeug umgesetzt in klingende Noten von willkürlicher Tonhöhe, ohne daß auch nur eine Andeutung auf deren wahren Charakter hinwiese. So ist von Seite 14–17 eine teuflische „Musik" entstanden, die uneingeweihten Spielern irrsinnig erscheinen muß, in Wirklichkeit aber das große konzertierende Solo des reichbesetzten Schlagzeugapparats darstellt. Der Grundfehler: die Unterlassung jeglicher Instrumentenangabe im Klavierauszug, ist eine Erscheinung, die fast alle Gebrauchsausgaben moderner Musik beeinträchtigt. Auch die Opernauszüge werden selbst bei sorgfältiger Anlage durch den gleichen Mangel in hohem Grade unübersichtlich und unzureichend. Dies macht sich z. B. im Falle Hindemiths angesichts der Wiedereinführung obligater Soloinstrumente in besonderem Maße bemerkbar; da bei der Anfertigung des Auszugs die Eintragung der führenden Instrumente mühelos möglich ist, sollte in Zukunft kein größeres Werk ohne dieses

wichtige Hilfsmittel für den Benutzer (und übrigens besonders für die Einstudierung) erscheinen.

Das Eindringen in die Musik von Milhaud war daher nur durch Einblick in die Orchesterpartitur möglich. Nun enthüllte sich mit überraschender Deutlichkeit das eigentliche Gesicht dieser Musik. Aus Streichquintett, sechs Blasinstrumenten, Harfe und 18-fachem Schlagzeug bestehend, hat das Orchester eine ganz klare Gliederung der Klanggruppen aufzuweisen, Vokalisen des Chors (von ihnen oder von ihrer Umschrift für Bläser in der Konzertfassung enthält der Klavierauszug keinerlei Andeutung) bringen an wesentlichen Punkten eine Steigerung und eine Vervielfältigung der Farben zuwege. Im Schlagzeug, das nicht lärmend, sondern aufs feinste differenziert und deswegen auf eine monströse Zahl einzelner Tonerzeuger gebracht ist, herrscht eine wohlgeordnete Kombination der Rhythmen. Vor allem aber, und das läßt den in der Breslauer Aufführung hervorgetretenen impressionistischen Charakter als Folge einer zu labilen Interpretation erscheinen, dringt die Musik konform der Handlung vom dämmernden Beginn bis zur hellen Klarheit eines wirbelnden Reigens vor. Ganz einfache, im tonalen Quintumfang sich bewegende Themen erklingen über einer grundierenden, unabhängig gehaltenen Begleitung. In der Zusammenfassung mehrerer dieser elementaren Melodiegebilde ist ein frühes und verwegenes Beispiel von Zwei- und Dreitonalität aufgestellt, das bei klarer Herausarbeitung als das Gegenteil von impressionistischer Verschleierung, nämlich als Hypertrophie an plastischer Themengestaltung und -kombination in Erscheinung tritt. Das Wiederhören nach genauem Studium der Partitur hat dies bestätigt, und es bleibt nur das Problem, durch eine ganz unbefangene und aus der Sphäre der impressionistischen Auffassung befreite Interpretation diesen wahren Inhalt unmittelbar erfaßbar werden zu lassen.

Dennoch bleibt als eine entscheidende Frage, ob die Schwierigkeit, ohne Vorbereitung das Wesen von Milhauds Musik zu begreifen, nicht durch die Artung des Werkes selbst bedingt ist. Man konnte auch über die Handlung des Balletts ironische Zeitungsreferate im Stile des kleinen Moritz lesen, die zweifellos den Eindruck mancher Hörer zutreffend wiedergaben, aber zugleich die Frage nahelegten, ob denn ein Kunstwerk – zumal eines, das im besonderen Rahmen einer am Schaffen der Gegenwart Anteil nehmenden Besuchergemeinde zur Vorführung kommt — sich jedes Anspruchs auf Mitarbeit und Verständniswillen beim Hörer begeben muß. Schon der deutsche Titel „Der Mensch und seine Sehnsucht" ist vielleicht irreführend, da in der Dichtung „L'homme" der Mann, allein im Mittelpunkt steht und träumend das Geschehen einer Nacht inmitten seltsam reger Kräfte der Natur erlebt. Diese Natur aber, deren Stimme sich flüsternd erhebt und bis zum rasenden Taumel entfesselter Kräfte anwächst, ist gesehen durch das Medium zweier Künstlerpersönlichkeiten, die zum mindesten in diesem Werk einer glücklichen brasilianischen Schaffenszeit zur vollendeten Gemeinschaft gefunden haben.

Die kleine „plastische Dichtung" von Claudel, mit der Musik Milhauds, Zeugnis der besonders innigen Zusammenarbeit zweier Künstler von Rang, ist zweifellos weder ohne Hilfe des Intellekts konzipiert noch ohne ihn begreiflich. So bleibt nur festzustellen, ob jene zum Verständnis notwendige Vorarbeit sich lohnt. Ich glaube, daß in dem Werk bei all seiner Zeitgebundenheit und von unserer „sachlichen" Gegenwart entfernten Irrealität etwas von dem Glücksrausch seiner Entstehung festgehalten ist. Was aber von

jener Beglückung der künstlerischen Zusammenarbeit und dem Abglanz einer tropischen Natur in „L'homme et son désir" zu spüren ist, daran vermag der Anteil zu gewinnen, dem die Mühe nicht zu viel ist, durch das symbolische Gewand hindurchzudringen und auch die Musik in ihrem Kern zu begreifen als einen Vorstoß von impressionistischer Basis her zu neuen Ufern.

Sozusagen Musikstadt

Verbriefte Leipziger Histörchen

Alfred Baresel

Es nützt nichts zu schimpfen — man muß es beweisen!

Bach: „Da aber finde, daß in Leipzig eine wunderliche und der Music wenig ergeben Obrigkeit ist, mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß, als werde genöthigt werden, mit des Höchsten Beystand meine Fortune anderweitig zu suchen." (Brief Joh. Seb. Bachs 1730.)

■

Mozart: „Mein liebstes Weibchen, Du mußt Dich bei meiner Rückkunft schon mehr auf mich freuen als auf das Geld. . . . Die Akademie in Leipzig ist, so wie ich es immer sagte, schlecht ausgefallen, habe also mit Rückwege zweiunddreißig Meilen fast umsonst gemacht." (Brief Mozarts an seine Frau von der Konzertreise 1789.)

■

Beethoven: „Was die Leipziger Ochsen betrifft, so lasse man sie doch nur reden, sie werden gewiß niemand durch ihr Geschwätz unsterblich machen, sowie sie auch niemand die Unsterblichkeit nehmen werden, dem sie von Apoll bestimmt ist." (Brief Beethovens an Hofmeister 1801.)

■

An Schubert: „Nur gestehe ich Ihnen offen, daß der eigene, sowohl oft geniale, als wohl auch mitunter etwas seltsame Gang Ihrer Geistesschöpfungen in unserem Publikum noch nicht genugsam und allgemein verstanden wird." (Ablehnung Schubertscher Kompositionen zwei Jahre vor seinem Tode durch einen Leipziger Verleger; Breitkopf & Härtel wollten im nämlichen Jahre nur ohne Honorarzahlung drucken.)

■

Über Paganini: „Hr. Paganini war umsichtig genug, unter bewandten Umständen in Leipzig alles fallen zu lassen und dahin zu eilen, wo man ihn auszuzeichnen und zu belohnen wissen wird." (Allgemeine Musikalische Zeitung vom 16. 2. 1829.)

■

Lortzing: „Überhaupt muß der liebe Gott ganz eigentümlicher Laune gewesen sein, als er das Leipziger Publikum erschuf." (Brief Albert Lortzings 1835.) „Der Erfolg von „Zar und Zimmermann" war in Leipzig (1837) ein sehr zweifelhafter, und erst der enthusiastische Jubel des Berliner Publikums mußte die Leipziger lehren, was in ihren Mauern, auf ihrer Bühne geleistet worden sei." (Lortzing-Biographie von Wittmann.)

■

Über Liszt: „Im Gewandhaus zu Leipzig erlitt Liszt die erste Niederlage als Künstler (1840). Diese Stadt hoffte, Liszt ihrer Zopfigkeit opfern zu können.“ (Pourtalès, Franz Liszt.)



Über Brahms: „Nachdem Brahms am 22. 1. 1859 sein Klavierkonzert in d-moll vor dem versammelten Hof in Hannover zum ersten Mal öffentlich mit einem Achtungserfolg gespielt hatte, wurde er am 27. 1. in Leipzig im Gewandhaus verhöhnt und ausgezischt. In Hamburg hatte es am 24. 3. durchschlagenden Erfolg.“ (Brahmsbiographien u. a. von Emil Michelmann).



Reger: „Wenn Leipzig in dieser brutalen Interesselosigkeit gegen unsere anerkanntesten Künstler noch einige Zeit so weiter beharrt, so dürfte der Ruf Leipzigs als Musikstadt für ewige Zeiten unwiederbringlich verloren sein.“ (Brief Max Regers 1909.)



Gegenwart: Daß Furtwängler, Scherchen und einige andere an die Einführung zeitgenössischer Werke in Leipzig ähnliche Energien verwandt haben wie weiland Friedrich der Große an die Einführung der Kartoffeln unter seinen Bauern, ist allgemein bekannt; ebenso, daß es nichts genützt hat.

Melosberichte

Offenbach — Renaissance?

„Nur immer ausgraben“ – soll kürzlich ein hervorragender Kenner der musikalischen Situation gesagt haben, als man ihn fragte, wie der Opernspielplan zu beleben sei. Dieser Anspruch trifft ins Schwarze Nur immer ausgraben – was sollen die Theater denn anderes tun? Es gibt kaum neue Opern, deren Aufführung in der gegenwärtigen Sparzeit finanziell zu verantworten wäre. Und die wenigen Werke, die auf Grund ihrer geistigen Haltung, ihrer Neuartigkeit oder ihrer rein musikalischen Qualitäten zur Diskussion gestellt werden müßten, gerade diese wichtigen Werke sind immer stärker von jener unsichtbaren Zensur bedroht, die heute für die Freiheit der künstlerischen Äußerung gefährlicher ist als die legale Zensur von ehedem. Gewiß: einer begrifflich so wenig festzulegenden Kunst wie der Musik kommt der Zensor nicht so leicht bei wie bei der Literatur oder dem Film, dessen künstlerische Freiheit heute so gut wie erledigt ist; aber in dem Augenblick, wo Musik sich mit einem Text oder gar mit dem Theater verbindet, wird sie in die Auseinandersetzungen mit hineingezogen und zensierbar.

Die Flucht in die Vergangenheit scheint ein Ausweg, der in jeder Hinsicht der wirtschaftlichen und kulturellen Situation entspricht. Sie scheint ein Ausweg auch für die Operette. Über den Tiefstand der gegenwärtigen Produktion ist nicht ein Wort zu verlieren. Die Operette ist eine Angelegenheit der Amüsierindustrie und nicht mehr der Kunst. Was ist naheliegender, als daß man in der Vergangenheit Ausschau hält nach Werken, die den Opernspielplan nach der unterhaltenden Seite beleben könnten? Im Fall Offenbach ist der Rundfunk dem Theater vorausgegangen. Durch ihn hat die breite Öffentlichkeit etwas von der vorbildlichen Übersetzungsarbeit des Wiener Dichters und Polemikers *Karl Kraus* erfahren, die bis dahin nur seinem kleinen, aber dafür umso fanatischeren Anhängerkreis bekannt war. Die Krolloper brachte nun einmal eine dieser verkrausten Offenbach-Operetten: *„Périchole“*. Die Aufführung bestätigte, was der in der Geschichte der öffentlichen Wertgel-

tung musikalischer Kunstwerke Erfahrene vermuten konnte — nämlich, daß die vielen Operetten Offenbachs nicht gleich bedeutend und gleich vollendet sind und daß der Weltruf des „Orpheus" oder der „Schönen Helena" doch nicht zufällig besteht. Gewiß enthält „Périchole" eine Reihe bezaubernder melodischer Einfälle, sowohl nach dem Spritzigen und Pikanten wie nach dem Lyrischen hin. Im ersten Akt hat die betrunkene Straßensängerin Périchole ein reizendes Duett mit ihrem Geliebten, mit dem sie von einem lüsternen Operettenherzog verheiratet wird, ohne daß der ebenfalls betrunkene Geliebte, merkt, mit wem er das Vergnügen hat. Und dann folgt eine Briefarie, von wirklich großem lyrischem Atem. Im zweiten sind die Soli sehr hübsch mit dem Chor kontrastiert, dieser Akt mit seinem elektrisierenden Finale ist überhaupt der beste, aber der dritte zieht sich endlos hinaus, die Musik hat nicht die Kraft, die alberne Fabel aufzufüllen.

Man hat es bei Périchole mit einem jener Stücke zu tun, die aus besten Absichten und echter Begeisterung wieder erweckt werden und die doch vor einer nicht durch Parteinahme für Karl Kraus geblendeten Hörerschaft versagen müssen, weil sie eben zweiten Ranges sind. Diese Feststellung ist zu machen, auch wenn man sich bewußt ist, daß ein derartiger Abend immer noch himmelhoch über dem steht, was heute als Operette bezeichnet wird. Die Aufführung unter *Zweig* und *Hinrich* war sauber im Musikalischen, sonst aber kaum über besserem Stadttheater-Niveau. Wollte Kroll in einem Augenblick, wo seine Existenz zwar offiziell vernichtet ist, aber doch immer noch Auswege zur Erhaltung dieser wichtigsten Berliner Opernbühne bestehen, wollte Kroll beweisen, daß es auch ganz konventionelle Aufführungen herausbringen kann? Als Périchole hatte man *Maria Elsner* verpflichtet, die in der von gewissen Seiten als erneuernde Tat angepriesenen Studio-Aufführung der Regimentstochter „entdeckt" worden war. Aber hier, mit dem famosen *Wirl* als Partner und innerhalb einer musikalisch ernst zu nehmenden Vorstellung, hier zeigte sich, daß Maria Elsner zwar ein nettes Talent ist, aber weder stimmlich noch darstellerisch den Durchschnitt überragt. Die Frische von damals war längst nicht mehr da, und das Spiel blieb trotz reizender Momente auffallend ungraziös. Umso peinlicher daneben die Serenissimus-Blödelei von *Leo Reuss*.

Heinrich Strobel

Bardi: „Toller Kapellmeister"

Reinhard Keiser hat die deutsche Oper aus Wust und Nachahmerei zu einer ersten Blüte geführt. Der Abgott Hamburgs war Weibern und Wein nicht minder ergeben als der Musik, und es ist eigentlich verwunderlich, daß er als „toller Kapellmeister" nicht schon längst veropert worden ist, wie sein Kollege Schubert. Benno Bardi hat bei der derzeitigen Spielplannot schon einige Male erfolgreich mit alter Opernmusik spekuliert. Hier läßt er Keiser mit neuen Partituren nach Hamburg zurückkehren und dort am Herzen eines Ratstöchterchens hängen bleiben. Das sollte eine komische Oper werden, aber leider fehlt ihr musikdramatischer Aufbau und Steigerung. Ergötzlich sind Einzelheiten wie das bunte Treiben auf dem Gänsemarkt des ersten Aktes und das Theater im Theater am Schlusse, wo wir die stürmische Uraufführung einer Keiserschen Oper erleben. So stark die aneinandergereihten Perlen Keiserscher Musik auf uns wirken, so peinlich berührt uns die grobdrähtige und hilflose Art dieser Aneinanderreihung. Die Königsberger Oper bereitete dem Werke unter Leitung des Komponisten eine würdige Aufführung.

Erwin Kroll

Béla Bartóks „Wunderbarer Mandarin" oder die verschobene Geburtstagsgratulation

Als einzige offizielle Ehrung des am 25. März fünfzig Jahre alt gewordene ungarischen Meisters, hatte das königl. ungarische Opernhaus die ach! schon so oft abgesetzte Erstaufführung des „Wunderbaren Mandarin" schließlich für den Geburtstag angesetzt. Noblesse oblige. Man weiß, was sich schickt. Und wenn Ernst

von Dohnányi aus ähnlichem Anlaß ein Nationalgeschenk von 50,000 Pengö erhielt, so hat ein Béla Bartók immerhin einen gewissen Anspruch darauf, an seinem Ehrentag durch die Erstaufführung eines kurzen Einakters fetiert zu werden ... Nein, man läßt sich nicht lumpen, zumal man recht gut weiß, daß Bartók neben dem in offiziellem Glanz erstrahlenden Dreigestirn, Hubay, Dohnányi und Kodály, auch sein bescheidenes Schärflein zur Entwicklung der modernen Musik beigetragen hat. Man will – oder wollte vielmehr – taktvoll sein, und Bartók seine Unbedeutendheit gegenüber solchen epochalen Weltgrößen nicht allzu schroff fühlen lassen. Die rühmliche Absicht scheiterte jedoch im letzten Augenblick, wiewohl die letzte Hausprobe bereits stattgefunden hatte. Das Stück wurde abgesetzt: wegen plötzlicher Erkrankung einer Tänzerin, die wenige Stunden vorher noch quietschfidel mitgewirkt hatte und nun einen schleunigen Urlaub für einen ganzen Monat erhielt. Bartók erklärte hingegen, mit der Umarbeitung des Textes unzufrieden zu sein: es kommt da nämlich eine Dirne vor, die die vorübergehenden Herrn zu sich oder vielmehr zu ihren beutegierigen Zuhältern ins Zimmer lockt. Zugestandermaßen keine erquickliche Sache. Aber man hatte, um die öffentliche Meinung zu begütigen, die Handlung aus dem Jungfraungemach in die Büsche verlegt, wobei es freilich eine offene Frage blieb, weshalb die Geschichte durch diesen Szenenwechsel keuscher geworden sei. Der eigensinnige Komponist scheint trotz allem das Zimmer den Büschen immerhin vorgezogen zu haben ... Somit bleiben Bartóks drei Bühnenwerke für Budapest weiterhin unaufführbar. Die ersten beiden, weil deren Text von Béla Balázs stammt. Was hilft es, daß der Text sowohl zum „Holzgeschnitzten Prinzen" wie auch zu „Ritter Blaubarts Burg" viel eher aus einer abstrakt schöngeistigen Sphäre, denn aus der bolschewistischen geholt ist und weit legitimer Oskar Wilde, denn Lenin als geistigen Vater anführen dürfte? ... Balázs steht als Kommunist auf dem Index – und das genügt.

Alexander Jemnitz

Giroflé auf tragisch

Ist es als Zeichen unserer humorverlustigen, nasenhängerischen Zeit zu deuten, daß derselbe Texteinfall, der Alexander Charles Lecocq im Jahre 1874 zu seiner zwar unfrei nach Offenbachscher Überlegenheit äugenden, aber dabei immerhin heiter beschwingten Operette „Giroflé-Girofla" anregte, heutzutage lieber aufs tragische Gebiet abschwenkt und zur Unterlage einer beklagenswerten Geschichte mit tötlichem Ausgang wird?.. Zwei Schwestern, die einander zum Verwechseln ähnlich sehen und denn auch gerade im heikelsten Augenblick eben vom Pflücker dieses Augenblicks verwechselt werden, boten dem bekannten Librettisten *Rudolf Lothar* und seinem ungarischen Mitarbeiter, dem beliebten Schauspieler *Alexander Góth* Anlaß zu einem Textbuch, wo solch ein mit höchster Frauengunst beschenkter Liebhaber nicht errät, welches der beiden zum Karneval maskierten Mädchen in seinen Armen gelegen ist. Zur strengen aber gerechten Strafe für solche unritterliche Instinktlosigkeit ereilt ihn schließlich der Tod durch Rächerhand; eine der Schwestern – wir allein wissen: es ist just die Betreffende – heiratet aus kindlichem Gehorsam und ihr Gatte, ein finsterer Bariton, ersticht nach fünf Jahren das tenorale Opfer obigen Dilemmas, ohne von dem unaufgeklärt Sterbenden Auskunft erhalten zu haben. Letztere wird ihm von seiner sich plötzlich tapfer zum Ermordeten bekennenden Gattin schonungslos erteilt.

... Die auf bewährte Opernüberlieferungen gestützte und ihren Schwerpunkt ins geigerisch rauschende Orchester verlegende Musik zu dieser Verquickung zweier erotischen Probleme bewies vor allem die ungebrochene Rüstigkeit von Prof. Dr. *Eugen Hubay*, für den die ungarische Öffentlichkeit, eingedenk der Heranbildung vieler Generationen von weltberühmt gewordenen heimischen Violinkünstlern, begründete Dankbarkeit und Hochachtung empfindet. Das Budapester kgl. ung. Opernhaus erfüllte eine Ehrenpflicht gegen den fast 73 jährigen, pädagogisch bekannt verdienstvollen Leiter der Hochschule für Musik, als es diesen neuerlichen Beweis

seiner Ältlichkeit mit sich bewahrter Naivität fast eigenartig paarenden Schaffensdranges mit größter Sorgfalt zur Uraufführung brachte. Die Voraussetzung einer entsprechenden Rollenbesetzung – die äußere Ähnlichkeit zweier Sängerinnen – war hier in wahrhaft überraschendem Maße durch die Damen *Erzsi Bodó* und *Luise Szabó* erfüllt. Kapellmeister *Anton Fleischer* sorgte für eine musikalisch präzise Aufführung, der die ausgezeichnete Inszenierung des hochbegabten jungen *Gustav Oláh* eindrucksvollen Rahmen verlieh.

So endete das Hochgericht über den feurigen Tenor *Johann Halmos*, der – wenn wir durchaus eine tiefere Bedeutung suchen oder vielmehr finden wollen – hinter der Maske des alltäglichen äußeren Lebens die „einzig Wahre" nicht erkannt hat. Das ist romantisch und unleugbar privat, aber nichtsdestoweniger traurig für den, dem es just passiert. *A. J.*

Meloskritik

Meisterwerke in Neu-Ausgaben

Hans Mersmann

Auch die Ausgabe, nach der man Bach oder Mozart spielt, ist ein Spiegel der Zeit. Man könnte die Geschichte unseres Verhältnisses zu Bach an Hand der Ausgaben seiner Instrumentalwerke schreiben. Dabei handelt es sich nicht nur um Bearbeitungen, Transkriptionen, Paraphrasen, welche die Substanz der Bachschen Musik mit einer glänzenden romantischen Fassade zudecken, sondern um die Dynamik, Phrasierung und die übrige bei Bach nötige Zeichensetzung des Herausgebers.

Es ist dankbar zu begrüßen, daß der Verlag C. F. Peters Bachs Klavierwerke in einer neuen Ausgabe vorlegt. Teichmüller hat sie besorgt; er bekennt sich zu dem Prinzip Bischoffs, des „noch heute kaum übertroffenen Bachinterpreten". Teichmüllers Ausgabe teilt mit Bischoff die Sparsamkeit der Bezeichnungen und die starke Verantwortlichkeit dem Original oder den vorliegenden Handschriften gegenüber. Aber wollte er, etwa von den Inventionen, eine Ausgabe schaffen, die, wie das Vorwort sagt, wirklich „dem jetzigen Stand der Bachpädagogik entspricht", so hätte er auch die letzten subjektiven Reste der Bischoffschen Bezeichnungen ausmerzen und eine unbezeichnete Urtextausgabe vorlegen sollen. Mag für den praktischen Gebrauch eine Phrasierung notwendig sein, schon eine Dynamik ist gefährlich, so lange die Erkenntnis der dynamischen Kurven Bachs noch nicht durch exakte Untersuchungen gesichert ist. Bedenklicher noch sind die Vortragsanweisungen, welche aus einer Invention ein Moderato espressivo, aus einer andern ein Andante mesto machen. Ganz abgesehen von der suggestiven Wirkung dieser Bezeichnungen ist dem Schüler damit doch das Wertvollste versperrt: das eigene Finden.

Ebenfalls in der Edition Peters geben Max Pauer und Martin Frey die Klaviersonaten Mozarts, Pauer allein auch noch die Beethovens heraus. Auch hier zeigt sich in der Ausgabe das Streben nach Sachlichkeit und Verantwortlichkeit, vor allem im Zurückgehen auf das Autograph. So entsteht eine genaue und vorsichtig bezeich-

nete, aber niemals überladene oder subjektive Ausgabe, die auch in der Typographie allen Ansprüchen genügt.

In diesem Zusammenhang ist noch der Ausgabe der Klavierwerke von Brahms zu gedenken, welche Eduard Steuermann in der Universal-Edition vor kurzem veranstaltete. Während Pauer den Künstler und Interpreten völlig hinter den Herausgeber zurückstellt, sprechen die künstlerischen Gesichtspunkte bei Steuermann wesentlich mit. Er trennt zwar seine Randbemerkungen und Zusätze scharf vom Notenbild, doch greift der Herausgeber immer wieder in die Funktionen des Spielers ein. Er gibt Ratschläge, meist technischer Art, Anweisungen für Tempo und Pedalgebrauch, greift aber von hier aus auch auf das Musikalische über. Wenn er zum Beispiel bei der Durchführung der C-dur-Sonate bemerkt: „Es ist für die eindrucksvolle Gestaltung dieser „symphonischen" Durchführung von Wichtigkeit, sich die ursprünglichen Charaktere der einzelnen Themen zu vergegenwärtigen", so sind mit einer solchen Bemerkung Grenzen angedeutet. Daß Steuermann diese Art der Herausgabe an Brahms, dem Romantiker, vornimmt, führt in diesem Falle zum völligen Einklang mit dem Werk. Die unbezeichnete Bach- und die überbezeichnete Brahmsausgabe — hier spiegeln sich die Konturen der Musikgeschichte.

Georg Schünemann: Musikerziehung

Verlag Kistner & Siegel, Leipzig

In der Reihe der „Handbücher der Musikerziehung", die Georg Schünemann herausgibt, erschienen bereits zwei von ihm selbst verfaßte Arbeiten. Gegen Ende des vorigen Jahres die „Musikerziehung", der im Jahre 1928 die „Geschichte der deutschen Schulmusik" vorausgegangen war. Die „Geschichte der deutschen Schulmusik" stellte auf Grund eines umfassenden Materials die historische Entwicklung dar, wie sie von ihren Anfängen bis zur heutigen Zeit im Zusammenhang mit den Epochen der Kultur und der Musik geworden und erwachsen ist.

Das neue Werk, „Musikerziehung", bringt ebenfalls eine überreiche Fülle gesammelten Stoffes. Es ist gedacht als erster Band einer Musikerziehung, in dem vom Experiment ausgegangen wird. Der zweite Band soll, unter Herausarbeitung erkenntnistheoretischer Kategorien, eine Methodik des Musikunterrichts zusammenfassend aufbauen. Der vorliegende Teil der „Musikerziehung" ist entstanden aus eigenen, langjährigen Beobachtungen und Prüfungserfahrungen. Diese Beobachtungen erstrecken sich auf Kinder jeden Alters bis zu den Jugendlichen. Die ersten Äußerungen und Reaktionen der Säuglinge werden registriert, das Erwachen des Bewußtseins beim „Spielkind", sein erstes Gestalten, wird verfolgt. Der Einbruch der Schule in das bisher freie, kindliche Leben ist in seinen Folgen verdeutlicht. Die Beschäftigungsformen der Kinder, ihre Lieblingslieder, ihre Art zu produzieren werden an den Beispielen anschaulich gemacht. Jede Entwicklungsphase des Kindes gewinnt so seine eigene Plastizität. Also etwa das Hineinwachsen in das Alter des „Realismus", das mit seinem Äußerungswillen im Gegensatz zu den früheren Entwicklungsperioden steht. Und schließlich wird das schwierige Stadium der Übergangs- und Reifezeit mit seiner „Erneuerung seelischen Lebens" gekennzeichnet. Den Ausklang des Werkes bildet ein aufschlußreiches Kapitel über musikalische Eignungs- und Begabungsprüfungen.

Soweit in einer Skizze die Inhaltsangabe. Wäre das Buch nichts weiter als eine Aufzählung solcher Beobachtungen und Erfahrungen, so würde es für den Musikpädagogen bereits unentbehrliche Einsichten erbringen. Schünemann kann sich indessen mit einer bloßen Aneinanderreihung des Materials nicht begnügen. Vielmehr geht es ihm um Zusammenhänge, um synthetisches Sehen und Erkennen. Von dem bio-

genetischen Gesetz ausgehend, findet er den Weg zur Gesetzlichkeit in der Entwicklung des Kindes, und diese wieder hat ihren Parallelismus in der Geschichte der Menschheit. Hierbei sind zugleich Übereinstimmungen der kindlichen musikalischen Äußerungen mit der Musik der Naturvölker in den angeführten Beispielen leicht zu erkennen. Weitere Synthesen ergeben sich für Schünemann in der Aufstellung typologischer Reihen, zu denen er die Improvisationen der Kinder zusammenfügt, und es erweist sich hierbei, daß diese Kinderimprovisationen auf Grundformen der musikalischen Komposition sich zurückführen lassen. Bei seinen Beobachtungen beschränkt sich der Verfasser sehr absichtsvoll nicht auf die Leistungen der Kinder. Seine besondere Aufmerksamkeit gilt vor allem der kindlichen Bereitschaft für das Erfassen der musikalischen Vorgänge. Die Arbeiten Sprangers, Ch. Bühlers, sowie die führende Literatur auf dem Gebiete der allgemeinen Jugendpsychologie sind zugrunde gelegt. Das große Verdienst Schünemanns ist es, hier zum ersten Male diese allgemeine Jugendpsychologie in die speziellen Probleme der Musikerziehung hinüberzuführen.

Mit alledem jedoch ist die Bedeutsamkeit und der Reichtum der Schünemannschen „Musikerziehung“ noch nicht ausreichend gekennzeichnet. Es läßt sich erkenntnistheoretisch der Satz vertreten, daß Schünemann dieses musikpädagogische Werk nur schreiben, die methodischen Wege nur finden und zu ihren Zielen verfolgen konnte, weil das Mittel und Organ seines Erkennens zugleich eine echte Liebe zum Kinde ist. Gleich beim ersten Kontakt mit dem Buch wird der Leser berührt von dem warmen menschlichen Ton, der aus den einzelnen experimentellen Beobachtungen mit herüberklingt, von der Fähigkeit des Autors, in den werdenden Menschen sich hineinzufühlen, und von der Behutsamkeit, mit der die Gaben des Kindes und Jugendlichen aufgefaßt und geweckt sein wollen.

Einem Jugendpsychologen dieser Art war es selbstverständlich, nicht etwa einer Überschätzung des experimentellen Verfahrens zu unterliegen. So findet sich denn auch an vielen Stellen die Mahnung vor der Gefahr einer zu hohen Bewertung der Versuche, sowie Hinweise auf das schließlich Fragwürdige der Typisierung, die – gerät sie ins Starre – die Irrationalität des Lebens und des lebendigen Menschen nicht erschließt, sondern vergewaltigt. So sagt er bei der Beurteilung der Reifezeit die schönen und sehr notwendigen Worte: „Doch ist das Tiefste und Eigenste der Reifejahre nicht zu fassen, denn gerade das Nichtfaßbare, das über Formel und Schema Hinausgehende, das Ureigene menschlichen Werdens ist ihr Wesen“.

Ein Werk, das der Erkenntnis gewidmet ist, kann sich nicht tiefer charakterisieren als durch eine solche ehrfürchtige Einsicht in deren Grenzen.

Frieda Loebenstein

Neuerscheinungen

Wir bringen in dieser ständig wiederkehrenden Rubrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine erste Auswahl aus den musikalischen und musikliterarischen Neuerscheinungen. Wir behalten uns vor, auf einzelne der hier erwähnten Werke noch ausführlicher einzugehen, und begnügen uns in diesem Zusammenhang mit gelegentlich orientierenden Hinweisen.

Neue Musik

Instrumental

Paul Hindemith, „Wir bauen eine Stadt“, Klavierstücke für Kinder. *Schott, Mainz*

Der Komponist hat aus diesem Spiel für Kinder die sechs charakteristischsten kleinen Stücke ausgewählt und für Klavier neu gesetzt. So sind sie nicht nur ein Abbild des Spiels, sondern gleichzeitig das Leichteste und Zugänglichste, das Hindemith für das Klavier geschrieben hat Der Text des Spiels ist am Schluß angegeben. Auf dem Umschlagblatt ist eine lustige Zeichnung. Sie stammt von einem elfjährigen Mädchen, „in dessen Klasse das Thema gestellt war, die Eindrücke einer Schulaufführung von „Wir bauen eine Stadt“ im Bilde festzuhalten“ – eine glückliche Verschmelzung eines schulpädagogischen Motivs mit dem Bedürfnis nach charakteristischer Ausstattung.

Wolfgang Fortner, „Creß ertrinkt", ein Schulspiel mit Musik; Worte von Andreas Zeitler. *Schott, Mainz*

Das Stück ist ein wichtiger Beitrag zu der durch Weills „Jasager" geprägten Gattung der Schuloper. Wir werden noch in einem breiteren Zusammenhang darauf zurückkommen.

Wilhelm Maler, Sechs kleine Spielmusiken für drei Instrumente Op. 13a *Schott, Mainz*

Die sechs Stücke sind dreistimmig. Für die Besetzung bestehen keine festen Vorschriften. Der Komponist gibt Hinweise auf verschiedene Besetzungsmöglichkeiten. Die technischen Schwierigkeiten sind gering, sodaß, wie bei den anderen Stücken dieser Art, eine völlige Konzentration auf das Musikalische möglich ist.

Ludwig Weber, Tonsätze für Klavier *Schott, Mainz*

Igor Markevitch, Klavierkonzert (Klavierauszug) *Schott, Mainz*

Alexander Jemnitz, Tanzsonate op. 23 *Universal-Edition, Wien*

Die Fassung ist eine Neubearbeitung des Komponisten.

Sigfrid W. Müller, Sonatina I C-dur op. 32 Nr. 1 und Sonatina II g-moll op. 32 Nr. 2 *Breitkopf & Härtel, Leipzig*

Paul Kletzki, Konzert d-moll op. 22 für zwei Klaviere *Breitkopf & Härtel, Leipzig*

Paul Müller, Sechs Klavierstücke op. 10 *Hug & Co., Leipzig-Zürich*

Othmar Wetchy, Kleine Festtagsmusik, fünf Stücke für Klavier zu zwei Händen. *Doblinger, Wien-Leipzig*

Eberhard Wenzel, Sonate für Klavier *Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler A.-G., Mainz*

Bruno Stürmer, Suite für 3 Violinen, Violoncello, Harmonium und Klavier vierhändig, nach Belieben mit Kontrabaß, Flöte und Klarinette, op. 53 1. Heft: Ouverture – 2. Heft: Intermezzo, Passacaglia – 3. Heft: Rondo *Vieweg, Berlin*

Richard Wetz, Passacaglia und Fuge d-moll für Orgel, op. 55 *Kistner & Siegel, Leipzig*

Vokal

Igor Markevitch, Kantate, nach einem Gedicht von Jean Cocteau, für Sopran, Männerstimmen und Orchester (Klavierauszug) *Schott, Mainz*

Joseph Haas, Schelmenlieder op. 71. Nach Gedichten von Arthur Maximilian Miller für eine Singstimme oder Kinderchor und Klavier. *Schott, Mainz*

Arnold Mendelssohn, Aus fremden Ländern, Volkslieder für Männerchor a cappella, ausgewählt aus der Möllerschen Sammlung „Das Lied der Völker": in Schott's Chorverlag. *Schott, Mainz*

Ludwig Weber, Aufschwung (Karl Bröger). Vierstimmiger Männerchor a cappella in: Schott's Chorverlag. *Schott, Mainz*

Armin Knab, Trauer-Ode (Matthias Claudius). Vierstimmiger Männerchor a cappella in: Schott's Chorverlag. *Schott, Mainz*

Fritz Reuter, Km 21, aus dem „Gingganz" von Christian Morgenstern, für Männerchor (dreist.) *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Bruno Stürmer, Drei Madrigale op. 52 für vierstimmigen gemischten Chor oder Soloquartett nach Texten von Otto Julius Bierbaum in: Schott's Chorverlag. *Schott, Mainz*

Anton Webern, Geistlicher Volkstext

Adolph Weiß, Sonate für Flöte und Viola

beides in: New music, a quarterly of modern compositions. *The New Music Society of California, San Francisco*

Ausland

Paul Kadosa, I. Streichtrio (Vonosharmas), op. 12. *Schott, Mainz*

Willem Pijper, Concerto für Klavier und Orchester *Oxford University Preß, London*

Das Werk stammt aus dem Jahre 1927. Es beansprucht äußerlich und musikalisch einen großen Apparat. Die Klavierstimme ist differenziert und im Sinne einer artistischen Auswertung des Instruments gespannt.

Gaspar Cassadó, Kompositionen für Violoncell und Klavier: 1. Lamento de Boabdil, 2. Requiebros. *Schott, Mainz*

Leonardo de Lorenzo, I tre virtuosi, op. 31, Capriccio brillante per tre flauti.

— I seguaci di Pan, op. 32, Capriccio fantastico per quattro flauti.

— Pizzica – Pizzica, op. 37, Tarantella Viggianese per Flauto e Pianoforte.

— Suite Mythologique, op. 38 for Flute or Clarinet alone.

— Due Divertimenti brillanti per Flauto, Clarinetto e Fagotto, op. 24, 29.

— Rondinella op. 26, Capricetto fantastico per Flauto (o Clarinetto) e Pianoforte.

— Saltarello op. 27, Solo caratteristico per Flauto (o Clarinetto) e Pianoforte. *W. Zimmermann, Leipzig*

R. Monfeuillard, Zarail „Der versunkene Stern", Lyrisches Drama in vier Akten und einem Prolog. *Senart, Paris*

Piero Coppola, Interlude Dramatique für großes Orchester. *Senart, Paris*

Alfonso Caja, Idilli Siracusani für Orchester. *Senart, Paris*

Alfred Kullmann, Poème concertant für Piano und Orchester. *Senart, Paris*

Manuel Blancafort, Mati de Festa a Puig-Gracios, Symphonie. *Senart, Paris*

Alejandro Garcia Caturla, Trois danses Cubaines, Orchester-Symphonie. *Senart, Paris*

Charles Houdret, Pavane für Klavier. *Senart, Paris*

R. Vaughan Williams, Three Choral Hymns Bariton (oder Tenor), Solo, Chor und Orchester: 1. Easter Hymn, 2. Christmas Hymn, 3. Wihtsunday Hymn. *Curwen & Sons, London*

William Walton, Concerto for Viola and Orchestra. *Oxford University Press, London*

Robin Molford, The Darkling Thrush für Violine und kleines Orchester. *Oxford University Press, London*

N. Medtner, Sieben Lieder, op. 52 nach Dichtungen von Alexander Puschkin, deutsche Übersetzung von Heinrich Möller: 1. Das Fenster, 2. Der Rabe, 3. Elegie, 4. Zeichen, 5. Spanische Romanze, 6. Serenade, 7. Der Gefangene.
W. Zimmermann, Leipzig

Neuausgaben alter Musik

Heinrich Finck, Acht Hymnen zu vier Stimmen, herausgegeben von Rudolf Gerber, in: Das Chorwerk (Blume) Heft 9. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Die Ausgabe dieser vierstimmigen Hymnen rückt einen der Meister der alten deutschen Polyphonie ins Licht, der in der Flut der Neuausgaben bisher zu Unrecht etwas zurückstand. Eine gespannte, starke Musik, „die in ihrer klanglichen Struktur, aber auch in der melodischen Erfindung vielfach geradezu modern anmutet, die aber andererseits tief in der abstrakten Geistigkeit einer erdfernen Mystik verwurzelt ist"

Jacobus Gallus, Dicunt infantes Domino laudes. Originalwerk für vierstimmigen Männerchor, herausgegeben von Heinrich Werlé.
Kistner & Siegel, Leipzig

„Studentenlust", allerlei alte lustige studentische Lieder für vier-, fünf- und achtstimmigen Chor, herausgegeben von Hans Joachim Moser, in: Der Auswahlchor Nr. 7. *Schauenburg, Lahr i. B.*

Orlando di Lasso, Miserere, Originalwerk für fünf Männerstimmen, herausgegeben von Heinr. Werlé.
Kistner & Siegel, Leipzig

Claudio Monteverdi, Der Tanz der Spröden (Klavierauszug). *Schott, Mainz*

Der Bearbeiter des „Orfeo" gibt hier im „Ballo delle ingrate" ein kurzes leicht umspannbares Stück des größten Dramatikers der frühen italienischen Oper. Die Bearbeitung Orffs ist von sympathischer Schlichtheit. Das Stück „ist als heiteres Nachspiel — Satyrspiel — gedacht. Es wird pausenlos gespielt. Dauer 40 Minuten".

Hugo Holle, Drei Weihnachtsmotetten für gemischten Chor a cappella. *Schott, Mainz*

Der Leiter der bekannten Stuttgarter Madrigalvereinigung bringt drei kleine Motetten von unbekannten Meistern der Bachzeit (Joh. Topff, Liebhold, Niedt), die bisher nur in wissenschaftlichen Ausgaben vorlagen. Sie sind „in ihrem wohlklingenden, nirgends heiklen, auf reicher praktischer Erfahrung ruhenden Satz beste Gebrauchsmusik, die zudem durch die Verwendung von bekannten Choralmelodien einen schönen volkstümlichen Zug erhält". Der Chor kann mit geringsten Mitteln gemacht werden. Instrumente sind möglich, aber nicht notwendig.

Hugo Holle, Die hohen Feste
1. Weihnachtsmotetten, 2. Neujahr, 3. Passion, 4. Ostern, 5. Pfingsten, 6. Totenfest. Eine Sammlung von Motetten alter Meister für gemischten Chor a cappella. In: Schott's Chorverlag.
Schott, Mainz

Als Ergänzung zu den oben erwähnten Weihnachtsmotetten gibt Holle in den fünf andern Heften eine Reihe gemischte Chöre aus der Zeit um 1600. Die Komponisten sind u. a. Johann Walther, Lechner, Schütz, Praetorius, Haßler.

W. A. Mozart, Kyrie für fünf gleiche Stimmen (Soprane oder Tenöre), herausgegeben von Heinr. Werlé. *Kistner & Siegel, Leipzig*

W. A. Mozart, Kantate „Herr, Herr, vor deinem Throne", bearbeitet von Ernst Dahlke, in: Der Auswahlchor, Sammlung alter und neuer Meisterchöre für Chorvereine, Kirchenchöre und Auswahlchöre höherer Schulen; herausgegeben von Prof. Martens und Dr. R. Münnich.
Schauenburg, Lahr i. B.

Johann Adolf Hasse, Sonate per il Cembalo, herausgegeben von Richard Engländer.
Kistner & Siegel, Leipzig

Der Herausgeber macht uns in einer vorbildlich guten Ausgabe mit einem Stück Cembalomusik bekannt, welches das Schaffen des großen Opernkomponisten reizvoll ergänzt.

Johann Rosenmüller, Dialog von Tobias und Raguel für Alt. Tenor und Baßsolo.
Sperontes, Singende Muse an der Pleiße, ausgewählte Lieder für eine Singstimme und Generalbaß.
Johann Jakob Walther, Sonate mit Suite für Violine und Generalbaß.
Johann Krieger, Ausgewählte Orgelstücke.
Leopold Mozart, Drei Divertimenti für 2 Violinen und Violoncello.
sämtlich in der Reihe „Organum"
Kistner & Siegel, Leipzig

Die unter Leitung Max Seiferts stehende Reihe hat sich unter den Neuausgaben alter Musik einen der ersten Plätze gesichert. Sie bietet nicht nur durch die Art der Bearbeitungen, sondern vor allem durch den hohen Qualitätsstandpunkt ihrer Auswahlen sichere Führung.

Domenico Gabrieli, Sonate G-dur, Sonate A-dur, bearbeitet von Ludwig Landshoff, in: Cello-Bibliothek klassischer Sonaten. *Schott, Mainz*

Vincenzo Tommasini, Trio für Violine, Bratsche und Violoncello. *Senart, Paris*

A. Vandini, zwei Sonaten G-dur und F-dur bearbeitet von J. Stutschewsky in: Cello-Bibliothek klassischer Sonaten. *Schott, Mainz*

Von Bach bis Wieniawski, Band I, eine Auswahl klassischer und romantischer Kompositionen für Violine und Klavier, bearbeitet von Leopold J. Beer.
Bosworth & Co., Leipzig-Wien

Pädagogisches

Musik für Mittelschulen, Teil I (VI.–IV. Klasse), Teil II (III.–I. Klasse) bearbeitet von Hans Fischer und Willy Geisler. *Hirt, Breslau*
Heinrich Pestalozzi, Aus der Skizzenmappe des Malers, op. 51, fünf kleine Tonbilder für Klavier (mittelschwer), nach eigenen Gedichten.
Hug & Co., Zürich-Leipzig

Eduard Jung, Ein Ferientag, 10 Kinderstücke für Klavier. *Schott, Mainz*

Max Kaempfert, Des kleinen Wolfgangs Puppentheater, Suite für Violine (1. Lage) oder Violinenchor und Klavier. *Hug & Co., Leipzig-Zürich*

Walter Diekermann, Heidideldum, eine lustige Liederfibel zur Einführung in das Singen nach Noten. *Hirt, Breslau*

Bücher und Schriften

Heinrich Kosnick, Muskel und Geist, Lehrbuch Künstler und Jedermann.
Verlag der ärztlichen Rundschau Otto Gmelin, München

Leimer-Gieseking, Modernes Klavierspiel (mit zahlreichen Notenbeispielen). *Schott, Mainz*

Carl Adolf Martienssen, Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens. *Breitkopf & Härtel, Leipzig*

Georg Haren, Thematisches Modulieren. Erster Teil: Modulation durch Umdeutung. Zweiter Teil: Modulationen von Moll nach Moll oder Dur. *Merseburger, Leipzig*

Erdmann Werner Böhme, Musik und Oper am Hofe Herzog Christians von Sachsen-Eisenberg (1677–1707); ein musik- und theatergeschichtlicher Beitrag. *E. & Dr. E. Richter, Stadtroda (Thür.)*

Ernst Borkowsky, Die Musikerfamilie Bach. *Eugen Diederichs, Jena*

Borkowsky gibt keine Genealogie der „Bache", wie man nach dem Titel vermuten könnte, sondern eine schlichte sachliche Führung durch Joh. Seb. Bachs Leben. So steht dessen Gestalt im Mittelpunkt. Über das Schicksal der Söhne Bachs orientiert ein kurzes Schlußkapitel. Ein sympathisches, anspruchsloses, warmes Buch.

Hans Mersmann, Berlin

Notizen

Neue Musik im Konzert

Klemperer dirigierte in *Berlin* ein Konzert der Intern. Ges. f. Neue Musik mit folgenden Werken: *Beck*, Konzert für Steichquartett; *Toch*, Cellokonzert; *Casella*, Serenata; *Webern*, Sinfonie; *Hauer*, Fragmente aus Salambo. (Wir werden auf das Konzert, das auch von der Berliner Funkstunde übertragen wurde, zurückkommen.)

In *Essen* wurde eine *Vereinigung von Freunden moderner Kammermusik* gegründet. Sie hatte zu ihrem ersten Abend das Peter-Quartett aus Krefeld und Prof. Drews, Essen, zu dem Abend verpflichtet. Streichquartette von Philipp Jarnach und Paul Hindemith und „Petruschka" von Strawinsky für Klavier standen auf dem Programm.

Wolfgang Fortner hat im Auftrage des Senates der Universität *Heidelberg* eine Kantate für gemischten Chor und Orchester auf den Goetheschen Text *„Grenzen der Menschheit"* komponiert. Das Werk wird gelegentlich der feierlichen Einweihung des neuen Heidelberger Universitäts-Gebäudes am 9. Juni uraufgeführt. Es dürfte darüber hinaus im Hinblick auf das Goethe-Jahr 1932 besonderem Interesse begegnen.

Ernst Tochs „Kleine Theatersuite" wurde auf Grund des außerordentlichen Erfolges der Aufführungen unter Furtwängler in Leipzig, Berlin und Hamburg bereits für zahlreiche Konzerte in dieser und der nächsten Spielzeit erworben. In den Vereinigten Staaten wird *Erich Kleiber* das Werk als erster zu Gehör bringen.

Der *Philharmonische Chor* in *Berlin* wird im nächsten Winter unter Leitung seines Dirigenten *Otto Klemperer* u. a. die Missa solemnis von Beethoven, die Matthäus-Passion von Bach (ungekürzt) und voraussichtlich *Hindemiths neues Chorwerk* zur Aufführung bringen.

Die Uraufführung des *„Tedeum"* für Soli, achtstimmigen Chor und Orchester von *Günter Raphael* fand im Dom zu Bremen unter Leitung von Musikdirektor Liesche statt. Raphael wurde eingeladen, in den Rundfunk-Sendern Leipzig, Berlin, München, Zürich und Stockholm eigene Werke zu Gehör zu bringen.

Nach dem bedeutenden Erfolg, den Gaspar *Cassadó* mit seiner Bearbeitung der „Arpeggione-Sonate" von Schubert für Violoncello erzielte, hat der berühmte Virtuose jetzt das Konzert für Horn (K. V. 447) von Mozart für Violoncello bearbeitet. Auch hiermit fand er auf seinen Konzertreisen enthusiastischen Beifall.

„Inferno", ein Zyklus für sechs- bis neunstimmigen a cappella-Chor und Schlagzeug von *Erich-Walter Sternberg* gelangt am 29. April in Berlin im Rahmen des letzten Kammerkonzerts von Michael Taube zur Uraufführung. – Eine viersätzige Klaviersonate von Sternberg wird in Berlin von *Claudio Arrau* in seinem Klavierabend uraufgeführt. – *„Der brave Soldat"*, ein Heinezyklus für Bariton und Orchester von Sternberg, gelangt am 19. April in Königsberg Pr. unter Leitung von Generalmusikdirektor *Dr. h. c. Herrmann Scherchen* zur Uraufführung.

In *Chemnitz* fand mit der Dresdner Philharmonie unter Leitung von Generalmusikdirektor *Paul Scheinpflug* die Uraufführung des zweiten Klavierkonzerts op. 22 von *Pantscho Wladigeroff* statt.

Anfang Mai gelangt Monteverdis *„Tanz der Spröden"* in der Neubearbeitung von Carl Orff gelegentlich der IV. Münchener Musikwoche unter Hermann Scherchen zur Uraufführung.

Daniel Ruynemans Chorwerk *„Der Ruf"* gelangte durch die Neue Wiener Madrigalvereinignng unter Leitung von Dr. Hans Pless, zur Wiener Aufführung. Das Werk wird wahrscheinlich noch während dieser Saison zusammen mit Ruynemans Violinsolosonate, im Rahmen eines Konzerts der Internationalen Gesellschaft für neue Musik im *Haag* wiederholt werden.

Aus den Opern

Die *Mannheimer Oper* bringt als nächste Neuheit noch im April Strawinskys „Oedipus Rex" als einmalige oratorische Aufführung im Rosengarten. Anschließend gelangt „Der gewaltige Hahnrei" (nach

Crommelynck) von *Berthold Goldschmidt* am Nationaltheater zur Uraufführung. In den Kammerspielen soll noch Strawinskys „Geschichte vom Soldaten" in Szene gehen. Die Spielzeit der Oper schließt mit einer Mozartwoche, die sich aus der Erstaufführung des „Idomeneo" in der neuen Bearbeitung von Richard Strauß, ferner der Neuinszenierung der „Entführung aus dem Serail" und der Wiederaufnahme von „Figaros Hochzeit", „Cosi fan tutte" und „Zauberflöte" zusammensetzen wird.

Hindemiths Tanzpantomine *„Der Dämon"* wurde von der russischen Tänzerin Sonja Korty in Mainz, Brüssel und Antwerpen zur Erstaufführung gebracht, in Antwerpen gelegentlich eines Abends neuer deutscher Musik, bei der Henry Prunières-Paris, der bekannte französische Kritiker und Herausgeber der „Revue musicale" einen instruktiven Vortrag hielt. Die musikalische Leitung des Abends, hatte Kapellmeister Heinz Berthold vom Stadttheater in Mainz, der auch eingeladen wurde, die gleiche Aufführung demnächst in Paris zu dirigieren.

Yvonne Georgi und *Harald Kreutzberg* trafen Anfang April mit der „Europa" in Deutschland ein, nachdem sie ihre diesjährige 3. Amerika-Tournee von 20 Wochen Dauer absolviert haben. Im Frühjahr findet im Opernhaus *Unter den Linden* in *Berlin* ein Ballett-Abend statt, bei dem Yvonne Georgi *Milhauds „Train Bleu"* und Harald Kreutzberg *„The Planets"* von *Holst* einstudieren.

Generalintendant *Ebert* in *Darmstadt*, hat die Uraufführung der Oper *„Valerio"* des Darmstädter Komponisten *H. Simon* für den 25. April ins Auge gefaßt.

Das Frankfurter Opernhaus bringt Mitte April Alban Bergs Oper *„Wozzeck"* zur Erstaufführung. Die musikalische Leitung hat Hans Wilhelm Steinberg; die Inszenierung liegt in den Händen von Dr. Herbert Graf. Die Bühnenbilder entwirft Ludwig Sievert.

„Der König wider Willen", komische Oper von *Emanuel Chabrier*, gelangte am Stadttheater in Hamburg zur Erstaufführung.

Das Badische Landestheater in Karlsruhe wird demnächst das Ballett *„Der Zauberladen"* von *Rossini-Respighi* in der Inszenierung von Ballettmeister Harald J. Fürstenau zur deutschen Uraufführung bringen.

*

Trotz aller Bemühungen der Theaterverwaltung in *Dortmund* wurde beschlossen, die *Oper aufzugeben* und künftig nur noch Schauspiele und Operetten aufzuführen. Von der Schließung der großen Oper werden zunächst 19–20 Prozent der Opernkräfte betroffen. Man erwartet vom Aufgeben der Oper rechnerisch eine Ersparnis von etwa 200000 Mark beim Stadttheateretat, sodaß sich der Zuschuß auf 660000 Mk. belaufen würde.

Musikfeste

Das vom 10.–17. Mai in *Bremen* stattfindende Tonkünstlerfest hat folgendes Programm:

Opernaufführungen: *„Idomeneo"* von Mozart in der neuen Bearbeitung von Richard Strauß und *„Soldaten"* von Manfred Gurlitt.

Orchesterkonzerte: *Hans Brehme:* Concerto sinfonico für 5 Solobläser, Streichorchester und Schlagzeug, *Julius Weismann:* Konzert für Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete, Pauke und Streichorchester, *Hermann Reutter:* Konzert für Orchester, *Hermann Wunsch:* Kleine Lustspiel-Suite für Orchester, *Kurt von Wolfurt:* Concerto grosso für Kammerorchester, *Leo Kauffmann:* „An den Tod", Lieder für Alt und Orchester, *Nicolai Berezowsky:* Konzert für Violine und Orchester, *Lew Knipper:* Kleine lyrische Suite für kleines Orchester, *August Reuß:* Konzert für Klavier und Orchester, *Bernhard Sekles:* 1. Sinfonie, *Wolfgang Jacobi:* Barocklieder für Tenor und Kammerorchester, *Rudolf Siegel:* „Heldenfeier" für Männerchor und Orchester.

Chorkonzert: *Kurt Thomas:* „Der 90. Psalm" für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester, *Ernst Pepping:* Choralmesse a cappella, *Albert Möschinger:* „Gottes Pfad ist uns geweitet" für vierstimmigen Chor a cappella, *Franz Liszt:* „Requiem" für Solo-Quartett, Männerchor und Orchester.

Kammermusik: *Kurt Spannich:* Streichquartett op. 24, *Gustav Geierhaas:* III. Streichquartett, *Karl Höller:* Konzertino für Klavier, Violine, Bratsche und Kammerorchester, *Paul Feldhahn:* Sonate für Flöte und Klavier, *Felix Petyrek:* „Beduinischer Diwan" für kleinen gemischten Chor a cappella.

Mitwirkende sind: Hanna Arens (Klavier), Hedwig Fassbender (Violine), Else C. Kraus (Klavier), Else Schürholz (Alt), Walter Gieseking (Klavier), Karl Flesch (Violine), Max Mansfeld (Tenor), Roland Hell (Tenor), Paul Seebach (Baß), Rudolf Watzke (Bariton), H. Brehmer (Flöte), das Peter-Quartett, das Szanto-Quartett, Hugo Holles Madrigalvereinigung. Dirigenten sind: *Ernst Wendel* (Festdirigent), K. Dammer („Soldaten"), Hermann Adler („Idomeneo"), Hugo Holle (a cappella-Chöre), Berezovsky und Siegel (eigene Werke).

Im Rahmen der Internationalen Musikfeste zu *London* und *Oxford* im Juli gelangen zur Aufführung: „Deuxième Symphonie" von *V. Dukelsky*, „Muzyka Symfoniczna" von *Roman Palester*, *Anton Weberns* „Symphonie für kleines Ochester", Werke von *Konstant Lambert, Virgilio Mortari* und *George Gershwin*, zwei Etüden von *Wladimir Vogel,* kleinere Stücke von *Fernand Quinet, Juan José Castro, R. Vaugham Williams, Szymanovsky* und *Albert Roussel*, Klaviersonatine von *Otto Jokl*, ein Quartett von *Marcel Delannoy*, eine Komposition für Flöte und Klarinette von *Jean Cartan,* eine Violinsonate von *Eugene Goossens* und ein Quintett von *Mario Pilati, Paul*

Hindemiths „Wir bauen eine Stadt" und „La Somnambule" von *Erwin Schulhoff*, eine lyrische Suite von *Lew Knipper*, „Ame en peine" von *Jean Huré*, „Das Leid der Wölfe" von *Ferencz Szabn*, drei a cappella-Chöre von *Egon Wellesz*, vier japanische Lieder von *Jan Malakiewicz*, *Josef Kofflers* Trio für Violine, Viola und Violoncello, *Roger Sessions* Klaviersonate und *Ernesto Halffters* Sinfonietta. Die meisten Aufführungen sollen von der British Broad Casting Corporation und Weiterleitung an die kontinentalen Sendestationen übernommen werden.

Die *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft* (Sitz: Basel, Präsident: Prof. P. Wagner) veröffentlicht soeben im Verlag der Plaisong and Mediaeval Music Society, Nashdom Abbey, Burnham (Bucks) England, einen stattlichen Bericht über ihren ersten Kongress in *Lüttich* (September 1930). Der 250 Seiten umfassende, mit Abbildungen versehene Band bietet einen Überblick über die wissenschaftlichen und künstlerischen Veranstaltungen des Kongresses und enthält die dort gehaltenen Vorträge in vollem Umfang, die Referate im Auszug.

Personalien:

Die Münchener *Volksbühne* hat den Komponisten *Werner Egk* und *Karl Prestelle,* zwei jungen Münchener Musikern, in Würdigung ihres Schaffens und zur Weiterführung ihrer kompositorischen Arbeiten eine Ehrengabe von je 600 Mk. überreicht. Werner Egk ist über die Sender *Berlin* und *München* durch eine Reihe *musikalischer Hörspiele* (Zeit im Funk, Trebitsch Lincoln) bekannt geworden. Ein Oratorium „Furchtlosigkeit und Wohlwollen" wird im Mai im Rahmen der Münchener Neuen Musikwoche durch Generalm usikdirektor Hermann Scherchen uraufgeführt. Karl Prestele ist Braunfelsschüler. Ein größeres Werk: Der 130. Psalm für Soli, Chor und Orchester ist durch den Münchener Lehrergesangverein und der Musikalischen Akademie vor zwei Jahren unter Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch zum ersten Mal herausgebracht worden.

Udo Dammert spielte Strawinskys Capriccio und Hindemiths neues Klavierkonzert mit größtem Erfolg in München (Scherchen), Kiel (Stein) und Baden-Baden (Mehlich).

Prof. Fritz Heitmann, der im letzten Winter mit ausgezeichnetem Erfolg städtische Orgelkonzerte in Magdeburg, Essen und Mülheim a. d. Ruhr absolvierte, wurde für Orgelkonzerte auf der deutsch-nordischen Orgelwoche in Lübeck, sowie auf der „Heldenorgel", die in Oesterreich als Heldenmal des deutschen Volkes auf der Feste Geroldseck bei Kufstein errichtet wird, verpflichtet.

Pädagogik

Die Musikabteilung des *Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht* gibt für das kommende Sommerhalbjahr wieder ein Verzeichnis aller musikpädagogischen Tagungen und Lehrgänge, Singwochen und Freizeiten heraus, die von den verschiedensten privaten und öffentlichen Stellen in ganz Deutschland veranstaltet werden. Es ist gegen Voreinsendung von 15 Pfennig durch das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potzdamerstraße 120, erhältlich.

Die *Zweiganstalt Kaiserallee* des *Sternschen Konservatoriums* in Berlin eröffnet am 4. Mai ihre Tonfilmkurse, die in Arbeitsgemeinschaft mit der Tobis-Industrie-G. m. b. H., der Froelich-Film-G. m. b. H., der „Kamera Unter den Linden" und anderen, an der künstlerischen Weiterbildung des Tonfilms interessierten Stellen geführt werden.

Zum Abschluß des laufenden Studienjahres fanden am *Musik-Seminar* der *Stadt Freiburg* neben den üblichen Schülervorspielen drei öffentliche Studien-Abende statt: ein Abend mit Werken von Bach auf 2 Cembali, einer mit dem gesamten Klavierwerk von *Arnold Schönberg* mit Else C. Kraus (Berlin) und Vortrag von *Dr. E. Doflein*, sowie ein Abend mit exotischer Musik (*Dr. Erich Katz*).

Ausland

Amerika:

Ein großer Erfolg der New Yorker Saison der *League of Composers* war das Eröffnungskonzert, das *Lazare Saminsky*, der Vorsitzende der League of Composers leitete. Auf dem Programm standen Werke von Hindemith, Petyrek und Saminskys Kantate „Die Tochter Jephtas". Die diesjährige Opernaufführung brachte Prokofieffs „Pas d'acier". Die von Saminsky zur Aufführung gebrachten Werke wurden von der Presse und der New Yorker Musikwelt mit Enthusiasmus aufgenommen.

In seiner Eigenschaft als Dirigent der New Yorker „Polyhymnia" und anderer Vereine, die bereits Konzerte in Berlin, Wien, und Mailand gaben, leitete Lazare Saminsky eine New Yorker Aufführung, auf deren Programm die Erstaufführung zweier Ballette von Michel Gniescin, Moskau und der Amerikanerin Evelyn Berckman („Eine Seite aus Homer") standen.

Saminsky wird in diesem Frühjahr und Sommer auch in Europa dirigieren.

England:

Die Saison der *Londoner Oper* von Covent-Garden, die am 27. April eröffnet und zehn Wochen dauern soll, wird wiederum hauptsächlich im Zeichen der

deutschen Kunst stehen. Mit *Bruno Walter*, der die Aufführungen nunmehr zum achten Male dirigiert, kommen Lotte Lehmann, Maria Olszewska, Frieda Leider, Melchior, Schorr und andere nach London. Der Bayreuther Tenor Gotthelf Pistor und der Wagnersänger Willi Wele werden zum ersten Mal vor dem Londoner Publikum erscheinen, ebenso Maria Nemeth und Margit Angerer. Der Ring wird zweimal gegeben. In ihm wird die deutsch-amerikanische Sopranistin Juliette Lippe die Brünhilde und Sieglinde singen. Auch Wagners „Tristan und Isolde", die „Fledermaus" und Mozarts „Zauberflöte" stehen auf dem Programm.

Frankreich:

Die Pariser Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik veranstaltete einen Abend, dessen Programm der jungen deutschen Schule gewidmet war. *Rose Walter* sang den „Rilke-Kreis" des Münchener Komponisten Karl Marx und die „Serenaden" von Paul Hindemith mit ausgezeichnetem Erfolg. In dem gleichen Konzert kamen *Hindemiths* neue „Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen", sowie die kleine „Kantate für 7 Bläser und Cembalo" von Carl Orff zur Erstaufführung.

Milhaud hat aus seiner Oper *Maximilian*, die im Sommer an der Pariser Großen Oper zur Uraufführung gelangt, eine Konzertsuite zusammengestellt, die er im Londoner Rundfunk dirigierte.

Paul Sacher führte mit seinem *Basler Kammerchor* Mozarts *Idomeneo* mit größtem Erfolg konzertmäßig in *Paris* auf.

Italien:

Die Salzburger Festspiele werden in diesem Jahre nicht erst Anfang August, sondern bereits am 24. Juli beginnen. Von diesem Tage bis zum 1. August sind zehn Aufführungen des Ensembles der *Mailänder Scala* unter Leitung von Arthur Luzian angesetzt. Die Festaufführung der Wiener Staatsoper in Salzburg schließt sich dann an.

In Venedig hat *Richard Strauß*, der seit 1903 nicht mehr dort dirigiert hatte, mit seinem Konzert am Ostersonnabend lebhaften Beifall geerntet.

Polen:

Stefan Schleichkorn, Professor für Viola am Konservatorium in Krakau, führte im Rahmen seines Bratschenkonzertes zum ersten Mal in Polen die Sonate op. 11 Nr. 4 von Paul Hindemith auf".

Rußland:

Der Berliner Dirigent *Leo Blech* wurde von der Sowjetregierung für mehrere Konzerte nach *Moskau* verpflichtet.

Schweiz:

Die Stadt *Basel* veranstaltet auch in diesem Jahr ein groß angelegtes *Mozartfest* unter der Gesamtleitung von *Weingartner.* Mozarts Meisteropern gelangen in der Originalsprache zur Aufführung, von Kammer- und Orchesterkonzerten umrahmt.

Tschechoslowakei:

Rimsky-Korsakoffs Oper „*Der goldene Hahn*" wird demnächst am Tschech. Nationaltheater in *Brünn* zur Erstaufführung kommen.

Ungarn:

Alexander Jemnitz stellte sich in *Budapest* nun auch als Dirigent vor und zwar hatte er in einem Sonntagskonzert des Hauptstädtischen Orchesters mit einem Concerto grosso von Händel und Schönbergs Verklärter Nacht einen starken Erfolg.

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. HEINRICH STROBEL, BERLIN; für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstraße 10

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.: Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

Die nächste Nummer des „Weihergarten" erscheint Anfang Mai.
Sie wird dem nächsten Heft der Zeitschrift MELOS beigegeben.

Joaquin Turina
— Miniaturen. 8 kleine Klavierstücke Ed. Nr. 2106 M. 2.50
— See-Reise. 3 Klavierstücke . . . Ed. Nr. 2107 M. 2.50
— Postkarten. 5 Klavierstücke . . Ed. Nr. 2146 M. 2.50
— Radio Madrid, Suite (in Vorber.) Ed. Nr. 2148

Ludwig Weber
— Tonsätze für Klavier . . . . . Ed. Nr. 2155 M. 3.50

Jean Wiéner
— Sonatine syncopée . . . . . . Ed. Nr. 3013 M. 4.—
Lourd — Blues — Brillant

Orgel

Conrad Beck
— Sonatina . . . . Ed. Nr. 2132 M. 2.50

Wolfgang Fortner
— Toccata und Fuge . . . . . . Ed. Nr. 2101 M. 2.50

Philipp Jarnach
— Konzertstück (Romanzero III) op. 21

Albert Moeschinger Ed. Nr. 2087 M. 2.50
— Introduktion u. Doppelfuge, op. 17 Ed. Nr. 2102 M. 2.50

Paul Müller-Zürich
— Toccata, op. 12 . . . . Ed. Nr. 2116 M. 2.50

Hermann Schröder
— Fantasie, op. 5b (in Vorbereitung)

Violine und Klavier

I. Albeniz
— Tango aus „Espana", op. 165 (*Kreisler*) . . M. 1.[illegible]0

Conrad Beck
— Sonatine . . . . Ed. Nr. 2067 M. 5.—

Manuel de Falla
— Feuertanz aus „Liebeszauber" (*Kochanski*) . M. 3.—

Alexander Gretchaninoff
— In aller Frühe, op. 126a. 10 Kinderstücke

Joaquin Nin Ed. Nr. 2142 M. 2.—
— Fünf altspanische Melodien (Transkriptionen) Ed. Nr. 2122 M. 4.—
— Suite espagnole . . . . Ed. Nr. 2123 M. 4.—

Maurice Ravel
— Pavane (*Kochanski*) . . . . . Ed. Nr. 3041 M. 2.50

Erwin Schulhoff
— Sonate . . . . Ed. Nr. 2088 M. 6.—

Igor Strawinsky
— Prélude et Ronde des Princesses aus „Feuervogel" Ed. Nr. 2080 M. 2.50
— Berceuse aus „Feuervogel" . . Ed. Nr. 2081 M. 2.—

Violoncello und Klavier

I. Albeniz
— Malaguena, op. 165 Nr. 3 (*Stutschewsky*) Ed. Nr. 2092 M. 2.—
— Zwischenspiel aus „Pepita Jimenez" (*Maréchal*) M. 2.—

Gaspar Cassadó
— Lamento de Boabdil . . . . . Ed. Nr. 1561 M. 2.—
— Requiebros . . . . Ed. Nr. 1562 M. 2.50

Eugène Cools
— Pliaska (Russischer Tanz) (*Maréchal*) . . . M. 1.80

Manuel de Falla
— Spanischer Tanz aus „Ein kurzes Leben" (*Maréchal*) . . . . M. 2.—

Alex. Gretchaninoff
— Sonate, op. 113 . . . . Ed. Nr. 1549 M. 5.—
— In aller Frühe, op. 126a. 10 Kinderstücke

Fritz Kreisler Ed. Nr. 2143 M. 2.—
— Alter Refrain . . . . M. 1.80
— Rondino über ein Thema von Beethoven . . M. 2.—

Franz Schubert
— Konzert amoll siehe unter: Soloinstrumente mit Orchester

Cyril Scott
— Poëm (Der Musikant und die Nachtigallen)

Alex. Tansman Ed. Nr. 2130 M. 4.—
— Sonate . . . . M. 5.—

Ernst Toch
— Sonate, op. 50 . . . . Ed. Nr. 2084 M. 5.—

Kammermusik

(Stimmen, soweit nicht anders angegeben)

Gaspar Cassadó
— I. Streichquartett . . . . . . Ed. Nr. 3157 M. 8.—

Wolfgang Fortner
— Streichquartett . . . . Ed. Nr. 3152 M. 8.—
— — Partitur (8°) . . . . Ed. Nr. 3497 M. 2.—

Hans Gál
— II. Streichquartett, op. 35 amoll . Ed. Nr. 3151 M. 8.—
— — Partitur (8°) . . . . Ed. Nr. 3496 M. 2.—

Alex. Gretchaninoff
— IV. Streichquartett, op. 124 . . . . M. 6.—
— — Partitur (8°) . . . . Ed. Nr. 3500 M. 2.—

Paul Kadosa
— I. Streichtrio, op. 12 (Violine, Viola, Violoncello) Ed. Nr. 3156 M. 3.—
— — Partitur (8°) . . . . Ed. Nr. 3499 M. 1.50

E. W. Korngold
— Suite für 2 Violinen, Violoncello und Klavier (linke Hand), op. 23. Partitur (16°) Ed. Nr. 3498 M. 3.—

Igor Markevitch
— Serenade für Violine, Klarinette u. Fagott (in Vorb.)

Krsto Odak
— II. Streichquartett, op. 7 . . . . M. 8.—
— — Partitur (8°) . . . . Ed. Nr. 3495 M. 3.—

Gesang

(Gesang und Klavier, soweit nicht anders angegeben)

Conrad Beck
— Drei Herbstgesänge (*Rilke*) . . Ed. Nr. 2131 M. 2.[illegible]0

Joseph Haas
— Schelmenlieder, op. 71 (*A. M. Miller*) Ed. Nr. 2140 M. 2.50
— Gesänge an Gott, op. 71 (*J. Kneip*) Ausgabe für tiefere Stimme . . Ed. Nr. 2195 M. 2.50

Hermann Reutter
— Russische Lieder, Heft II, op. 23 Ed. Nr. 2139 M. 3.—
— Missa brevis für Alt, Violine und Violoncello, op. 22

Philipp Jarnach Ed. Nr. 3153 M. 6.—
— Lieder nach Texten von W. Shakespeare (in Vorb.) (auch mit Orchester)

Gemeinschaftsmusik

Wolfgang Fortner
„Creß ertrinkt". Ein Schulspiel mit Musik. Text von Andreas Zeitler
— Klavierauszug . . . . Ed. Nr. 3250 M. 2.50
— Partitur . . . . Ed. Nr. 3227 M. 6.—
— Orchesterstimmen . . . . je M. —.90
— Chorstimmen . . . . je M. —.30

Paul Hindemith
„Wir bauen eine Stadt". Spiel für Kinder von Robert Seitz. Für Kinderstimmen mit Instrumenten (von 3 Violinen ab ausführbar)
— Partitur mit Bildern v. R. W. Heinisch Ed. Nr. 3242 M. 4.—
— Instrumentalstimmen . . . . je M. 1.—

Martinslied (*Johannes Olorinus*) für einstimmigen Gesang (Einzelstimme oder Chor) und Instrumente, op. 45 Nr. 5
— Partitur . . . . Ed. Nr. 1570 M. 2.—
— Stimmen zusammen . . . . . Ed. Nr. 1576 M. 1.80
— Stimmen einzeln: Singst. M. —.30, Instrumente M. —.50

Wilhelm Maler
— Sechs kleine Spielmusiken für drei Instrumente op. 13a . . . . Ed. Nr. 3251 M. 1.20

Variationen über „Nach grüner Farb mein Herz verlangt" für Chor und Instrumente, op. 13b
— Partitur . . . . Ed. Nr. 3252 M. 1.20

Musik zu „Es freit ein wilder Wassermann" für Soli, Chor und Instrumente, op. 13c
— Partitur . . . . Ed. Nr. 3253 M. 1.20

Sing- und Spielmusik zu „Der Tag vertreibt die finstre Nacht" für Chor und Instrumente, op. 13d
— Partitur . . . . Ed. Nr. 3254 M. 1.20

Verlangen Sie kostenlos das Verzeichnis ›Zeitgenössische Musik 1931‹!

LEIPZIG – LONDON – PARIS – NEW YORK

Heft 5/6
10. Jahr

Mai/Juni 1931

Musik und Literatur

Die Entdramatisierung der Künste

Ein Versuch

Hanns Gutman

Alle Dramatik entspringt einem Gegensatz und ist daher dualistisch. Sie ergibt sich aus dem Zusammenprall zweier feindlicher Elemente, woraus sich ableiten läßt, daß sie keineswegs auf die Bühne beschränkt ist, daß das Dramatische eine Kategorie ist, die auch außerhalb des Theaters Anwendung finden kann. Dramatisch soll in diesem Versuch nichts anderes bezeichnen als eine der beiden großen Möglichkeiten, Kunst zu gestalten; wer aber als Musiker auf das Wörtchen „dynamisch" eingeschworen ist, möge es für seinen Spezialfall ruhig beibehalten: es deckt sich ganz gut mit dem, was hier gemeint ist. Für Dynamik lautet der antithetische Begriff Statik; für dramatisch müßte er wohl episch heißen, und im Grunde bedeutet diese Terminologie nur eine andere Formulierung des Gegensatzes, den man, unter anderen Aspekten, romantisch und klassisch, Unendlichkeit und Vollendung benannt hat. Diese Formulierung erfolgt wahrhaftig nicht in der Absicht, das Chaos der billigen Schlagworte noch um eins zu vergrößern, sondern weil ich glaube, daß unter dem Gesichtswinkel des Dramatischen gewisse parallele Vorgänge innerhalb der heutigen Künste zu fassen sind, die zu erkennen vielleicht fruchtbar werden könnte. Ein Versuch – wie nochmals betont werden muß. Eine Anregung, die, falls sie einen richtigen Gedanken enthält, zu Ende gedacht und auch von anderen nachgeprüft werden müßte. Daß auch an anderer Stelle dieses Heftes, in der Untersuchung Mersmanns über die literarischen Vorwürfe der neuen Musik, von einer „Abkehr vom Drama" geredet wird, darf als Bestätigung genommen werden. Aber ist nicht diese Abkehr vom Drama nur Teilerscheinung einer viel allgemeineren Abkehr vom Dramatischen überhaupt, einer durchgehenden Entdramatisierung der Künste?

Bleiben wir zunächst beim Theater. Da wäre vor allem der Irrtum zu beseitigen, auf Grund dessen man häufig theatralische und dramatische Wirkung gleichgestellt sieht. Das ist ganz falsch. Theatralische Effekte brauchen durchaus nicht immer dramatischer Herkunft zu sein. Ein Reißer von Wallace ist theaterwirksam, aber doch nicht dramatisch. Spannung ist noch keine Dramatik. Aber von rezensierenden Journalisten, deren Vokabular nicht über 100 Worte schlechtes Deutsch hinausreicht, ist ein so verwirrender Mißbrauch auch mit diesem Begriff getrieben worden, daß eine Abgrenzung unerläßlich wird. Ähnlich steht es mit dem Begriff der Tragik.

Auch alle Tragik entsteht aus dem Widerstreit zweier Prinzipien. Tragische Konflikte sind die Ursubstanz aller großen Dramatik. (Vielleicht gibt es auch einen nahen

Zusammenhang zwischen der Entdramatisierung des Theaters und der Abneigung des heutigen Publikums gegen tragische Gegenstände, von der neulich schon einmal die Rede war. Auch der Tod, das tragische Ereignis par excellence, ist als Thema des Theaters nicht beliebt, es sei denn, daß er sozial, ökonomisch oder politisch interpretiert wird. E. H. Jacob, wenn ich mich recht entsinne, hat einmal den Tod als eine lästige Betriebsstörung für den modernen zivilisierten Europäer charakterisiert, die dieser möglichst rasch und ohne Aufheben zu beheben sucht. Es wäre zu überlegen, inwieweit die Abkehr vom Tragischen und vom Dramatischen aus den gleichen Wurzeln herzuleiten sind.)

Man spricht neuerdings viel vom epischen Theater. Das klingt zunächst wie eine contradictio in adiecto. Denn bislang galt es als unverbrüchlicher Grundsatz, daß gerade Dramatik und Epik sich ausschließen. Das trifft auch zu. Die Frage ist nur, ob ein Theaterstück notwendig dramatisch sein muß. Diese Frage soll heute verneint werden. Und so besagt auch die Forderung eines epischen Theaters gar nichts anderes, als eine Entdramatisierung des Schauspiels. In der Tat werden die eigentlichen Dramen von Jahr zu Jahr seltener oder mindestens schlechter. Die Bühne öffnet sich den Demonstrations- und Lehrstücken, der Thesendiskussion, sie hat mit Erfolg die durch Musik stilisierte Form der Dreigroschenoper aufgenommen – das alles sind Gipfelpunkte der Undramatik. Man zetert viel und gern über den Niedergang des Dramas. Er ist evident. Nur, ob er aus einer akuten Impotenz der Schöpfer zu erklären ist oder aus der Unsicherheit eines Zustandes, in dem das dramatische Theater erschöpft, das epische aber noch nicht konsolidiert ist, das bleibt zu erwägen. Man sieht jedenfalls, daß für die unleugbar krisenhafte Situation der Theaterproduktion die unterstellte Entdramatisierung der Künste eine plausible Begründung wäre.

Wo eine Kunstform im Absinken begriffen ist, pflegt fast immer an ihrer Stelle eine andere aufzusteigen. Selten ist die Gültigkeit dieses – übrigens auch historisch erhärteten – Satzes so deutlich geworden wie innerhalb der Literatur unserer Tage. Dem vielberedeten Fiasko des Dramas läuft parallel ein, bedauerlicherweise viel weniger beredeter, Aufschwung des Romans. (Die geringere Evidenz dieses Aufschwunges hängt natürlich zusammen mit dem geringeren Grad von Öffentlichkeit, den der Roman gegenüber dem Theater besitzt. Leider wird aber einer solchen schiefen Beurteilung der literarischen Tatbestände auch noch Vorschub geleistet durch die maßlose Überschätzung der Theater-Kritik und eine ebenso maßlose Unterschätzung der Buch-Kritik in den meisten Tageszeitungen.) Eine antidramatische Epoche wird den Roman, wird die epische Darstellungsmethode ganz automatisch bevorzugen. Aber man kann noch weitergehen und behaupten, daß der Roman heute die produktivste Gattung der Kunst überhaupt ist. Quer durch Europa finden sich Meisterwerke der epischen Form, und gar Amerika hat bisher nur in ihr Stichhaltiges zu sagen gehabt, soweit wir es von hier aus übersehen können. Weder die Musik noch die Malerei, weder das Theater noch die Poesie der Gegenwart haben an Tiefe der Erkenntnis, an Prägnanz der Darstellung, an Erweiterung der psychologischen Erfahrung so starke und ähnlich zahlreiche Dokumente beigebracht wie der Roman des letzten Jahrzehnts. Und es ist, denke ich, keine Gewaltsamkeit, wenn man auch diese üppige Fruchtbarkeit der Epik in ursächlichem Zusammenhang bringt mit der Entdramatisierung der Kunst.

Aber weiter noch –: auch der Roman selber hat seine epische Haltung intensiviert, hat alle Dramatik abgestoßen, die ihm gewiß wesensfremd ist, die ihm aber nichtsdestoweniger oft inoculiert worden war. (Da unter dramatisch ja hier eine Gestaltungsmethode verstanden wird, so ist diese sogar auf den konträren Komplex der Epik anwendbar. Es ist gerade die Gefahr aller „dramatischen" Perioden, daß sie ihr Gestaltungsprinzip auch auf die widerstrebenden Gattungen auszudehnen geneigt sind. Es gibt, wenn man überspitzen will, sogar ein dramatisches Kunstgewerbe!) Je mehr in einem Roman eine handlungsmäßige Entwicklung mit Anstieg, Peripetie und Ausklang in den Mittelpunkt gerückt wird (und in wie vielen Romanen war das der Fall!), desto leichter entsteht die Möglichkeit, ihn dramatisch zu infizieren. Wenn heute oft vom „reportierenden" Roman gesprochen wird, so besagt das – soweit nicht der journalistisch-referierende Roman gemeint ist, der aber mit Kunst nichts zu tun hat – nur, daß der Roman sich auf seine epischen Funktionen besonnen hat. Und es ist charakteristisch, daß so viele der bedeutenden Roman-Autoren unserer Zeit, unter den heterogensten Voraussetzungen und mit den unterschiedlichsten Ergebnissen, sich die Konstruktion einer ganz neuartigen epischen Technik haben angelegen sein lassen. Die Ergebnisse sind verschieden, aber sie dienen doch alle derselben Tendenz: den Roman als die erzählende, darstellende, objektivierende Kunstform schlechthin zu betonen. Daß die Epik der Gegenwart die soziale, psycho-analytische, politische Thematik in ihre Inhalte einbezogen hat, ist längst nicht so wichtig als der Umstand, daß sie erst die technische Methode ausfindig gemacht hat, diese Inhalte nicht mehr als Kulisse und modische Draperie zu nehmen, sondern sie zum organischen Bestandteil des Kunstwerks zu machen. Bezeichnend ist auch, wie häufig die Herausbildung dieser Technik selber zum Gegenstand des Romans wird, wie der Autor seine Figuren distanziert und gewissermaßen selbst als interessiert Außenstehender ihre Gestalten und Schicksale von allen Seiten beschleicht.

Es wird an einer anderen Stelle dieses Heftes unternommen, die Blüte des Romans als der dieser Zeit gemäßesten Kunstform aufzuzeigen. Sie ist ein Beweis dafür, wie antidramatisch die Epoche gerade in ihren stärksten künstlerischen Bekundungen gerichtet ist. Auch den Film und seinen Aufstieg zur Kunst können wir unserer Beweiskette anreihen. Thomas Mann hat als einer der ersten die Frage, ob der Film dem Theater zur Gefahr werden könne, mit Nein beantwortet, mit der Begründung, daß der Film gar kein Abkömmling der Bühne, sondern vielmehr eine optische Transposition der epischen Form wäre. Das ist vollkommen richtig, und der stumme Film hatte eben begonnen, sich diese Grunderkenntnis zu eigen zu machen. Freilich ist mit dem Eintritt des Tonfilms die Situation wieder verändert und vorläufig verunklärt worden.



Der Versuch, eine allgemeine Entdramatisierung der Kunst zur Evidenz zu bringen, wurde zuerst und in einigem Umfang an den literarischen Künsten unternommen. Das hat seinen guten Grund darin, daß die Begriffe Dramatik und Epik ja der Literatur ursprünglich entstammen und folglich an ihr am leichtesten zu demonstrieren sind. Man möge nun die parallelen Erscheinungen in den beiden anderen Künsten nicht außer acht lassen, um derentwillen schließlich die Ausführungen gemacht wurden. Für

die Musik darf ich mich ohnehin, an dieser Stelle und noch dazu in einem Literaturheft, kürzer fassen. Denn gerade im Melos ist die Entdramatisierung der Musik, nur unter anderer Terminologie, oft genug verhandelt worden. Es muß erlaubt sein, das Dramatische mit dem Sinfonischen gleichzusetzen. Alle Sinfonik beruht, wie alle Dramatik, auf einem Gegensatz, auf einem Konflikt thematischer Einheiten oder auf dem Kontrast kompositorischer Gruppen; alle Sinfonik ist dualistisch und daher dynamisch. Die Sinfonie oder präziser: der Sonatensatz repräsentiert das musikalisch-dramatische Gestaltungsprinzip. So gesehen, sind sinfonisch nicht nur die Werke Beethovens oder die Tondichtungen eines Strauß, die Orchesterwerke von Brahms, von Mahler, von Bruckner, sondern auch die Musikdramen Wagners. So gesehen, macht es das innerste Wesen aller neuen Musik aus, daß sie unsinfonisch, ja antisinfonisch ist. In keinem echten Werk der neuen Musik, in keiner Partitur Strawinskys beispielshalber wird man sinfonisch-dramatische Züge aufspüren können, und wenn seine Werkes gelegentlich „Symphonie des Psaumes“ oder „Symphonie pour instruments à vent“ heißen, so ist damit nur ein älterer Wortgebrauch wieder aufgenommen, wonach symphonia nichts anderes als Zusammenklang, als Musikstück hieß. Gleiches gilt für die Kurzsymphonie Milhauds; es gilt auch für die Sonaten Hindemiths. Die Antithese dramatisch-episch läßt sich in die Musik ohne Zwang als das Gegensatzpaar Sonate und Suite transferieren. Und mit der Abkehr von einer sinfonischen, der Hinwendung zu einer suitenhaften Haltung hat die Musik unserer Tage ihren entscheidenden Positionswechsel vollzogen. Die Bemühungen um eine neue Form des musikalischen Theaters sind, als Vorstöße gegen das Musikdrama, nur andere Auswirkungen der gleichen Ideologie.

Für die bildende Kunst muß ich mich inkompetent erklären. Zudem ist hier, wie sich von selbst versteht, der Maßstab des Dramatischen nur mit Vorsicht anzulegen. Dennoch, wenn ich mich als Laie äußern darf, scheint mir selbst auf diesem Kunstgebiet die Parallele gegeben zu sein. Die Experimente einer abstrakt-formalen Malerei, die klassizistische Beruhigung der Linien wie der Inhalte, das Aufkommen der Photomontage – das alles empfinde ich doch als Ausfluß eines entdramatisierten Kunstwillens. Und wie gänzlich der neue Stil der Architektur, der heute produktivsten Gattung unter den Bildkünsten, aller Dramatik feindlich ist, das kann offenen Auges niemand übersehen.

Vom Drama zum Roman

Fritz Walter

Wenn man die bis zum Überdruß beredete „Krise des Theaters“ auf ihren Kern zurückführt, so findet man, außer den entscheidend wichtigen wirtschaftlichen Gründen, die mit dem ganzen gegenwärtigen System der Theaterbewirtschaftung zusammenhängen, im Mittelpunkt der Frage die Tatsache, daß das Theater aufgehört hat, der Schauplatz geistiger Entscheidungen zu sein. Das war es immer in seinen großen Zeiten, das hat es auch seiner Bestimmung und seinen spezifischen Wirkungsmöglichkeiten nach zu sein. Und der Wunsch, es wieder in diese seine Funktionen einzusetzen, ist bei allen am Theater Interessierten deshalb so lebhaft, ja leidenschaftlich, weil es kaum zu einer

anderen Zeit ein Publikum gab, das von den Problemen seines Lebens bedrängter und deshalb vermutlich williger war, an autoritativer Stelle eine Antwort zu bekommen. Weil es anscheinend zu kaum einer anderen Zeit eine solche Fülle dramatischer Stoffe, Anregungen, Themen gab. Weil das Theater zu kaum einer anderen Zeit so vollständig im Besitz seiner szenischen, technischen und hervorragenden schauspielerischen Mittel war.

Fehlt es also an Stücken? Die Frage ist nicht leicht und keineswegs mit „Ja" zu beantworten. Es wäre ganz abwegig, allein der Produktion die Schuld für die Abdrängung des Theaters aus seiner ehemals dominierenden Stellung zu geben. Selbst wenn man die allzu bekannten Gründe, die dem Experimentierwillen und Wagemut der Theater ihre natürlichen Grenzen setzen, außer acht läßt, so gibt es – wenigstens was die Berliner Verhältnisse angeht – zu viele Theater, die alle einen ähnlichen Stücktypus pflegen. Dadurch wird nicht nur die Auswahl von vornherein begrenzt und die Nachfrage innerhalb dieses Stücktypus – des guten Unterhaltungsstückes – größer als das Angebot, es ergibt sich auch ein unvollständiges Bild von der Fülle und Verschiedenartigkeit der dramatischen Produktion. Läge es anders, so wäre ein engerer Kontakt zwischen Theater und Autor – etwa in Form direkter Auftragserteilung und Themenausteilung – denkbar und wünschenswert. Hier ist von Seiten des Theaters fraglos manches Wichtige versäumt worden. Andererseits: gäbe es Stücke, die aus einem direkten Zusammenhang mit der Gegenwart geschrieben und wirklich „Chronik und Spiegel ihrer Zeit" geworden sind, nicht nur in genügender Anzahl (daran haperts nicht) sondern auch in ausreichender Brauchbarkeit — kein Zweifel, daß das Theater zugreifen würde.

Die oberste Aufgabe dieser Stücke, von denen hier die Rede ist, wäre es, die Fülle der Fragen, die Schwierigkeiten des Lebens, von denen sich der Zuschauer umstellt sieht, an Hand eines sinnfälligen Beispiels aufzuzeigen und – nicht etwa endgültig zu lösen, das ist unmöglich – aber in ihren Ursachen zu erklären. Die Zeitstücke in ihrer Mehrzahl setzen aber die Verwirrungen der Wirklichkeit auf der Bühne nur noch fort (sofern sie sie nicht auf billige und unzutreffende Art vereinfachen). Sie zeigen meistens, als einziges wahres Merkmal der Zeit, eine erschreckende Verschwommenheit, Verworrenheit und Unklarheit der gedanklichen wie konkreten Vorstellung, eine ungenaue oder schiefe Kenntnis ihres Materials, einen mangelnden oder getrübten Sinn für richtige Maße und Gewichtsverteilungen: diese eigentliche und gefährlichste Zeitkrankheit. Woran liegt das? Viele jüngere Autoren dieser Stücke kommen aus einer bürglichen Mittelschicht; Politik, Großindustrie, Proletariat, um nur drei wichtige öffentliche Lebensgebiete zu nennen, die in ihren Stücken häufig abgehandelt werden, sind ihnen aus eigener Anschauung meist unzugänglich geblieben, sie behelfen sich mit typisierenden Klischees oder selbstgebildeten, falschen Vorstellungen. In vielen anderen Fällen, wo die Echtheit des Erlebnisses und der Erfahrung zweifellos vorliegt, versagt die Richtigkeit der Wiedergabe. (Auch das hat seine Gründe in der Zeit selber, deren gewaltige Stoffmassen an Ereignissen und Erlebnis die Fähigkeit zu ihrer Ordnung erschweren oder gar erdrücken.) Es kommt günstigstenfalls zu Teilwahrheiten und Interessantheitswirkungen.

Mit diesen Erklärungen ist das Problem noch keineswegs gelöst. Die Annahme, daß es keine dramatischen Talente, keine deutschen Stücke mehr gäbe, wäre für die Betroffenen nicht nur kränkend, sie ist auch absolut falsch. Die Ursachen liegen tiefer.

Es handelt sich um eine Krisis der Dramenform selber. Das Drama braucht zu seiner Entfaltung eine bestimmte Einheitlichkeit und Überschaubarkeit der Zustände und Verhältnisse, gewisse allgemein verbindliche Lebensgrundlagen. Nun ist aber das Leben so unübersichtlich geworden, so kompliziert in seiner Führung, so verwickelt und ineinandergedrängt in seinen Beziehungen und Zusammenhängen, daß ihm mit der dramatischen, d. h. der knappsten, entschlossensten, zugespitztesten Form der Gestaltung gar nicht mehr beizukommen ist. Tendenzen des Zusammenschlusses (also im dramatischen Sinn günstig, weil wieder gemeinsamen Boden schaffend) werden durchkreuzt von solchen der Absonderung und Verkapselung (die aber für das Gesicht der Epoche nicht minder bedeutsam sind), es herrscht ein kaum mehr erfaßbares Nebeneinander von Lebensformen, Existenzbedingungen, menschlichen Verhaltungsweisen. Dieses Nebeneinander ist wichtig für unser Thema. Es ist nicht nur das Bild der Wirklichkeit, es ist, übertragen auf den vorliegenden Fall, zugleich auch die Form der epischen Mitteilung, das Ausdrucksmittel des Romans – im Gegensatz zum Nacheinander des Dramas. Damit will gesagt sein, daß der Roman sich anschickt das Drama in seinen Funktionen abzulösen. Wir sind dabei, diesen Prozeß zu erleben.

In einem Theatersonderheft des „Melos“ vom Oktober 1929 schrieb ich, freilich in anderem thematischen Zusammenhang, von der Berechtigung der Frage, „ob denn dem Theater und Drama überhaupt noch die erste und führende Stellung zukommt, die es in der Kunstanschauung früherer Zeiten unbestritten hatte“. Jetzt steht diese Frage zur Diskussion. Gibt es ein Theaterstück aus den letzten Jahren, das so im Mittelpunkt des literarischen und öffentlichen Interesses stand, das die Geister und Herzen so erregte und so leidenschaftlich diskutiert wurde wie einige Romane, in denen das große, Leben und Schicksal dieser Zeit bestimmende Ereignis, der Krieg, Objekt der Untersuchung und Darstellung, der Stellungnahme und Entscheidung geworden ist? Bücher wie Remarques „Im Westen nichts Neues“, Renns „Krieg“, Glaesers „Jahrgang 1902“, sie wurden umstritten und umkämpft wie ein Menschenalter zuvor das Drama Ibsens und des jungen Hauptmann, das mit einem neuen, dem naturalistischen Stil, eine neue Weltbetrachtung und soziale Gesinnung heraufführte und durchsetzte. Gerade diese kämpferische Wirkung, sonst eine hervorragende und eine der wichtigsten Eigenschaften des Theaters, ging also diesmal von erzählenden Werken aus. Das liegt gewiß an ihrem Inhalt, aber es ist bezeichnend, daß dieser erst in der epischen Form zu solch nachdrücklicher Geltung kommen konnte. Es kann eben nur darin seinen Grund haben, daß die Ausmaße des Darzustellenden über die dramatische Form hinausgehen, während sie mit den weiteren, umfänglicheren, aufnahmefähigeren Mitteln des Romans einzufangen und zu umschreiben sind. Eine der großen dramatischen Darstellungen des Krieges, „Die letzten Tage der Menschheit“ von Karl Kraus, ein Werk von mehr als tausend Seiten, hat der Dichter selber für ein „Marstheater“ bestimmt. Das heißt also, selbst wenn die Fülle des Stoffes und der Gesichte dramatisch bewältigt ist, so ist sie mit den Mitteln des Theaters nicht mehr darstellbar.

Auch das Beispiel Glaeser ist aufschlußreich. Der junge Schriftsteller Ernst Glaeser begann als Dramatiker; zwei Stücke, in denen er sich mit Zeitproblemen auseinanderzusetzen versuchte, blieben undeutlich, verschwommen, unzutreffend bis zur Verfehltheit. Erst als er an die epische Form geriet, gewann er Gewalt und Erkenntnis über sein

Thema in einem Maße, daß sein Roman „Jahrgang 1902“ eine Generation in ihrer Prägung und Bildung durch Krieg und Zeit endgültig erklärt und bezeichnet hat.

Aber der Roman braucht die direkte Bezogenheit auf die Zeit gar nicht, um die Verbindung mit ihr aufrecht zu erhalten. Die breite Basis, auf der er sich entfaltet und die es ihm gestattet, Menschen im vielfältig geknüpften Netz ihrer Beziehungen untereinander und ihrer Abhängigkeiten von stärkeren Lebensmächten darzustellen, kann es zustande bringen, daß eine Zeit sich in ihm wiedererkennt, auch ohne daß von ihr ausdrücklich die Rede ist. Den großartigsten Fall dieser Art besitzen wir in Knut Hamsuns Roman „Das letzte Kapitel“. Hier ist, auf dem engen und abgelegenen Platz eines kleinen norwegischen Bergsanatoriums und ohne alle direkten zeitlichen Anspielungen, die Lebensstimmung einer ganzen europäischen Gegenwartsmenschheit ausgedrückt, ihre Verzweiflung und Tapferkeit, ihre Ermattung und Anspannung, ihre Todesangst und Selbstbehauptung. Und in des Franzosen André Gide außerordentlichem, in seinen Wirkungen noch nicht absehbarem und langsam erst durchringenden Roman „Die Falschmünzer“ findet eine Jugend von heute die ganze Welt ihrer geistigen und sinnlichen Abenteuer und Leidenschaften, Lebensmöglichkeiten und -notwendigkeiten, ihrer Freiheiten und Zwangslagen abgeschritten – ohne daß diese Jugend auch nur mit einem Wort als die von heute determiniert wäre.

Bei anderen Schriftstellern wieder hat der Wunsch, den Lebensformen der Gegenwart einen entsprechenden Ausdruck in der Romanform zu finden, zu Versuchen einer ganz neuartigen Romantechnik geführt. Die Vielschichtigkeit und das unverbundene Nebeneinander großstädtischer Existenzweisen versucht Alfred Döblin in seinem ungewöhnlich interessanten und bedeutenden Roman „Berlin Alexanderplatz“ darzustellen, indem er zwischen den Bericht vom Leben und Schicksal des Arbeiters Franz Biberkopf nach den Prinzipien einer filmischen Montage in einer Fülle aufblendender, sich überschneidender Bilder die Vielzahl großstädtischer Erscheinungen und Einrichtungen, den Gesamtbetrieb einer zivilisatorischen Organisation in ihrem täglichen Ablauf einschaltet. Am konsequentesten in dieser Methode geht der Amerikaner John dos Passos vor, der in seinem Roman „Manhattan Transfer“ geradezu den Roman der Stadt New York hat schreiben wollen und zu diesem Zweck eine Reihe menschlicher Lebensläufe quer durch alle sozialen Schichten und Stadtteile New Yorks in parallel verlaufender, aber unter sich unzusammenhängender Anordnung verfolgt. In seinem neuesten Buch „Der 42. Breitegrad“ hat er dieses Verfahren über den ganzen amerikanischen Kontinent von Osten bis Westen ausgedehnt. In diesem bewußten Verzicht auf eine Romanhandlung, auf Fabulier- und Erzählungskunst im überlieferten Sinn äußert sich die Überzeugung, daß das Beispiel eines menschlichen Schicksals in sorgfältig hergestellter Verbindung zu anderen nicht mehr ausreichend und sinnfällig genug sei, um den Totalkomplex, den komplizierten Mechanismus des modernen Lebens wiederzugeben. Und tatsächlich erbringen diese Bücher den Beweis, daß die epische Form eine Erweiterung ihrer Ausdrucksmöglichkeiten, wie sie hier unternommen wurde, sehr wohl verträgt. Während ähnliche Versuche im Drama und auf dem Theater nicht die gleiche Überzeugungskraft gewinnen konnten.

Was folgt daraus? Keinesfalls eine billige und irrige Untergangsprophetie vom Ende des Dramas und Theaters. Denn die wachsende und andere Kunstformen überschattende

Bedeutung des Romans in Deutschland hat nicht zum geringsten Teil ihre Ursachen auch darin, daß Deutschland auf diesem Gebiet, ähnlich wie in seiner politischen Geschichte, eine Entwicklung beschleunigt nachzuholen hat, in der ihm andere Länder vorausgegangen sind. In den meisten europäischen Staaten, in Frankreich, England, Rußland, hat der Roman, im Zusammenhang mit einer wesentlich anders gelagerten und gerade ihm günstigeren gesellschaftlichen Struktur dieser Länder, schon immer und besonders im 19. Jahrhundert eine ganz andere und wichtigere Rolle gespielt als in Deutschland. Man braucht nur an die Namen Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Dickens, Turgenjew, Dostojewski und Tolstoi zu denken. Aber das Theater hat ja dem Roman eines ständig voraus: die Direktheit seiner Ansprache, die Unmittelbarkeit seiner Wirkung, die ganze sinnlich-anschauliche und geistig-lehrhafte Aktivität seiner Mittel. Aus diesen Kräften hält es sich lebendig, aus ihrer Sammlung wird es sich erneuern.

Die neue Musik und ihre Texte

Hans Mersmann

1.

Die Geschichte der Vokalmusik ist ein ständiger, nur an Heftigkeit wechselnder Kampf zwischen Wort und Ton. In der Oper verdichtet sich der gleiche Vorgang zum Kampf zwischen Drama und Musik. Drama will handeln, erleben, gestalten; Musik will nur sich selbst, will singen. Immer wieder begann die Oper als Drama und endete als eine Kette von Arien und Duetten. In der italienischen Konzertoper des 18. Jahrhunderts wurden die Rezitative nach feststehenden Formeln im Atelier des großen Meisters von seinen Schülern nachkomponiert; die Lieblingsarien des Publikums aber wanderten von einer Oper in die andere, denn ihre Texte paßten immer.

Diese Gedanken sind durchaus nicht als Ansatz zu einer Geschichte der Operndichtung gemeint. Sie sollten nur begründen, daß bei der letzten Wiederherstellung des Dramas gegen die Oper das Textproblem dominierte. So stark dominierte, daß Richard Wagner glaubte, auch Dichter sein zu müssen.

So wenig er dies auch war, in einem hatte er recht: seine Texte verkörpern die persönliche Idee seines Musikdramas. Sie wären in der Literatur seiner Zeit nicht zu finden gewesen. Sie sind in ihrer Betonung des Stofflich-Dekorativen, in der vergröbernden Kulissenmalerei des Mythos, in der bis zur Maske gesteigerten Vernichtung des Seelischen seiner Menschen überzeugende Beispiele der Oper, die sich dennoch als Drama gebärdet (noch heute symbolisch: der Gegensatz des Nibelungenstoffes bei Wagner und Hebbel!). Dazu kommt der romantische Einschlag der Zeit: der Erlösungsgedanke, den Wagner zur Kernidee seiner Opern verdichtet. Daß trotzdem einschneidende Mißverständnisse entstanden, daß etwa die kurzen, angeblich germanischen Stabreimzeilen schon von sich aus den Tod der „unendlichen Melodie" bedeuteten, fällt dabei kaum ins Gewicht.

Das durch Wagner geschaffene Verhältnis von Text und Musik blieb richtunggebend. Der „literarische" Text wurde modern. Um ihn mit den gegensätzlichen Forderungen

der Oper zu vereinen, kamen die Nachfolger Wagners immer mehr dazu, sich ihre Texte selbst zu schreiben. Das führte (bis zu Schreker) wohl zu einer Angleichung des Textbuchs an die Gesetze der Oper, aber gleichzeitig durch völlige Niveaulosigkeit der Texte zu deren Vernichtung.

Auf einer andern Linie der Entwicklung wurde die Verbindung mit der zeitgenössischen Literatur gesucht. Man war inzwischen anspruchsvoller geworden. Es ging nicht mehr an, mit der naiven Selbstverständlichkeit des Nur-Musikers an den Text heranzugehen, wie es Schubert im Lied und die frühromantischen Singspielkomponisten in der Oper getan hatten. So entstanden, typisch für die Situation des ausgehenden 19. Jahrhunderts, bestimmte, feste Verbindungen, künstlerische Ehen zwischen dem Dichter und dem Komponisten, wie etwa zwischen Strauß und Hofmannsthal. Dieses am weitesten sichtbare Beispiel kennzeichnet zugleich die ganze Zwiespältigkeit der Lage: Hofmannsthals in den Untergründen des Mythos suchender Impressionismus und Strauß' vitale, raffiniert diesseitige Farbigkeit. Die Kluft zwischen ihnen tut sich in ihrem Briefwechsel mit großer Deutlichkeit auf. Oscar Wilde wäre das textliche Korrelat zu Richard Strauß gewesen.

Die Entwicklung des Liedes geht den gleichen Weg. Das einzige wirklich Neue im Liedschaffen Hugo Wolfs ist doch wohl dies: daß er zum ersten Male weder ein Gedicht noch einen Gedichtzyklus, sondern einen Dichter vertonte. Er nimmt ihn als Ganzheit, sucht in seinen Texten der verschiedensten Strahlenbrechungen seines Wesens, um sie doch wieder zu einem Gesamtbild zusammenzufügen, wie es von Mörike oder Eichendorff gelang.

■

Je weiter wir uns von ihm entfernen, um so deutlicher zeigt sich die stilbildnerische Kraft des Impressionismus. Das Verhältnis von Musik und Dichtung wurde von Debussy mit einer intuitiven Sicherheit erkannt. Für das Lied entstand ihm die Lyrik Beaudelaires, Verlaines und Mallarmés ein Ausdruckskreis, der dem seinigen völlig entsprach. Seine programmatischen Überschriften treffen vom kleinsten Klavierstück bis zum „Prélude sur l'après-midi d'un faune" den Kern der impressionistischen Weltanschauung: das Fluidum, den Widerschein der Dinge zu geben statt diese selbst. Und doch ist dies alles kaum vergleichbar mit der Einmaligkeit des Verhältnisses zwischen Text und Musik bei seiner Vertonung Maeterlincks im „Pelléas et Mélisande". Hier geht der Einklang bis in die feinsten Schwebungen. Wenn dieses einzige Musikdrama Debussys für uns heute zu einem wichtigen Markstein der neueren Operngeschichte geworden ist, so liegt dies gerade an der Gleichung zwischen Wort und Ton. Beides schwingt in einander ein, wie die Schalen einer Wage. Die von hier ausgehende Überwindung des Wagnerschen Musikdramas: die Auflösung in fließende Farben statt der Ausdeutung des seelischen Geschehens, das Auseinandergleiten der Form in kleinste selbständige Einheiten statt der großen, zielstrebigen dynamischen Kurven der Romantik, ist ebenso sehr von Maeterlinck wie von Debussy aus zu verstehen.

2.

Mit der Stilwende der jungen Musik gewinnt das Textproblem enorme Bedeutung. Man kann rückschauend sagen, daß der Durchbruch einer neuen Musikanschauung sich mit doppelter Stärke und Sicherheit vollzogen hätte, hätte er schon bei seinen Anfängen den klaren Stützpunkt einer gleichgerichteten Literatur gehabt. Diese war wohl vorhanden,

aber sie war dem Musiker noch nicht erreichbar. Die Lyrik des „Sturm“ war unvertonbar oder konnte wenigstens doch nur in einzelnen Liedern an der Peripherie erfaßt werden. Als aber Schönberg sein reifstes Liedwerk schrieb, da war ihm Stefan George Ausgangspunkt. Zwiespältig sind die „Hängenden Gärten“: sie lassen spüren, wie weit Schönberg über seinen Dichter hinausgewachsen und wie tief er ihm dennoch verbunden war. Eine stärkere Widerlegung des Schlagworts Expressionismus für Schönberg wäre kaum denkbar als diese George-Lieder. Die Eindeutigkeit wächst nach beiden Richtungen. Der „Pierrot lunaire“ ist eine schmale Plattform: die von Hartleben übersetzten „Galgenlieder“ Alberts Girauds schienen ein neuer Einklang in den Beziehungen von Wort und Ton. Aber er blieb ohne Entwicklung; Schönbergs eigene Texte fallen in einen sublimierten Impressionismus zurück.

Die neue Oper wird zu einer kämpferischen Auseinandersetzung mit dem Stoff. Sie sucht den Weg von den verschiedensten Seiten. Auch unter dieser Perspektive bleibt Alban Bergs „Wozzeck“ einmalig. Eine Dichtung, stofflich aus innerer Zeitverbundenheit modern, wird zum Träger eines ganz neuen Formwillens; Büchners dramatische Fragmente werden von Berg im Sinne absoluter musikalischer Formen gestaltet: die rhapsodische Geste des Textes wird in die Fuge, die Invention, die Variation abgewandelt. Dichterisch-musikalische Form ersteht nicht aus dem Einklang, sondern aus der polaren Gegensätzlichkeit ihrer beiden Elemente.

Dieses Verhältnis von Text und Musik war kaum nachzuahmen. Ein Musiker wie Hindemith kommt von der entgegengesetzten Seite. Er packt den Stoff zunächst in anderem Sinne als Zeitgeschehen. Stramm, Kokoschka: das sind wirklich moderne Texte. Sie geben den Anschwung, aber noch nicht die große dramatische Form. Mit dem Ringen um diese klafft der Zwiespalt von neuem auf. Der Textdichter des „Cardillac“, Ferdinand Lion, steht anschaulich und sprachlich weit hinter dem Komponisten Paul Hindemith. Die neueren Opern tragen diesen Zwiespalt weiter; nur in der kleinen Form („Hin und zurück“) gelingt eine Einheit. Diese erscheint bei Hindemith außerhalb der Oper an zwei Stellen: im „Marienleben“ und im „Lehrstück“. Wenn das „Marienleben“ das einzige große Wegzeichen in der Geschichte des Liedes seit Debussy ist, so liegt der Grund auch hier vor allem in der völligen Ausgewogenheit von Wort und Ton. Rilke war oft komponiert, aber immer nur von der sublimen Farbigkeit und der tönenden Resonanz seiner Sprache, also letzten Endes vom Impressionismus aus. Das Neue am „Marienleben“ ist, daß hier der späte, der geistige, architektonische Rilke erfaßt wird. Vielleicht konnte dies nur an dieser Stelle geschehen; denn die Geistigkeit der späteren Sonette und der Duineser Elegien wächst in eine Atmosphäre, welche der Musik kaum noch erreichbar zu sein scheint. Wenn aber Hindemith hier einen Gedanken, wie die „Stufen“ in der „Darstellung der Maria im Tempel“ mit einer Passacaglia unterbaut, so bezeichnet dies eine neue Ebene, auf der Wort und Ton miteinander verschmelzen.

Merkwürdig sind die Überschneidungen zwischen Text und Musik bei Strawinsky. Die Quellen kommen aus den verschiedensten Richtungen: Märchen, Ballett, Volksleben, Mythos. Die Elemente des Volkstums scheinen die stärksten. Von ihnen aus gelingen Entscheidungen für die Musik: die „Noces“, denen eigentlich nur das Wort Tempo, Rhythmus und Farbe gibt, aber vor allem die „Geschichte vom Soldaten“, in welcher die unpathetische, unschattierte Handlung des Jahrmarktspiels faustische Probleme enthüllt.

Die Musik steht auf völlig gleichem Boden. Sie setzt nicht in der Deutung, sondern in der Handlung selbst an, aber die scheinbar einfachen Illustrationsvorgänge (Marsch, Tanz, Choral) weiten sich, über den Text hinaus, ins Irrationale.

Das Typische in Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“ aber lag nicht im Stoff, sondern in der Form. Was sich hier zum ersten Male deutlich zeigt und einige Jahre später im „Oedipus rex“ vollendet wird, ist ein neuer Typus der Oper, die entscheidende Umformung des romantischen Musikdramas. Man hat sie „statische“ oder „epische“ Oper genannt, denn ihr letzter Sinn liegt in der Überwindung des Dramas. Das konnte nur vom Text aus geschehen. Wenn Strawinskys Personen, im Sinne der griechischen Tragödie stilisiert, Statuen gleich auf der Bühne stehen, wenn der Sprecher, indem er die Handlung der jeweils folgenden Szene verkündet, jede dramatische Spannung im Keime erstickt, so ist dies alles nur Fundament für eine Musik, deren Mittelpunkt der Chor der Männerstimmen ist, deren Form von absoluten architektonischen Gesetzen bestimmt wird, in der sich die Singstimmen in groß und ruhig ausschwingenden Linien vollenden. Dieser neue Operntypus ist der eine Gegenpol Wagners: an die Stelle der steilen dynamischen Kurven und der psychologisierenden Deutung des Dramas tritt die absolute Gesetzmäßigkeit der Musik.

Wichtiger als die einzelne Lösung ist die neue grundsätzliche Stellung des Textes in der Oper. War der Text vorher ein Mittel zum Zweck der Vertonung, ein Vorwurf, ein Stoff, allenfalls eine literarische Form, die man komponierte, und die man nur auf ihre Brauchbarkeit für die Musik hin untersuchte, so ist er jetzt von schlechthin bestimmendem Einfluß für das ganze Werk. Die Entwicklungslinie, die von der „Geschichte vom Soldaten“ zum „Oedipus rex“ führt: von einer volkhaft-derben, holzschnittartigen Einfachheit bis zum abstrakten lateinischen, als Inhalt nahezu unverständlichen Wort, umschreibt die Grenzen des neuen Operntypus. So brückenlos gegensätzlich die beiden Werke auch sind (mit der „Geschichte vom Soldaten“ wollte Strawinsky durch die Jahrmärkte der Dörfer ziehen, und der „Oedipus“ ist zunächst eine Angelegenheit des Pariser Intellektualismus), eins ist ihnen gemeinsam: die Isolierung des Theaters, der eigentlichen, Handlung, die Funktion des Sprechers, das ganz neue Verhältnis zwischen Text und Musik.

Inzwischen war der Gegenstoß von einer andern Seite her gekommen. Die junge Musik in Deutschland hatte ihren Dichter gefunden. Dieser Dichter war Brecht. Die Entwicklung ist auch hier konsequent. Sie kommt von der bis zum Bersten gespannten Dynamik des aktivistischen Wortdramas und macht an sich selbst die gleiche Abkehr vom Drama durch. Schon „Baal“ betont in seinem stationären Ablauf das epische Grundgesetz. Ganz von selbst kommt Brecht an die Stelle, an der er der Musik bedarf, um sich als Dichter überhaupt erst völlig realisieren zu können. Der Musiker tritt zu ihm.

Dadurch entstehen neue, nur von der Musik aus erfüllbare Formen: das „Lehrstück„ mit seiner Tendenz zur Aktivierung des Hörers, das Songspiel und später die Oper („Mahagonny“) als eine Kritik an der bestehenden Gesellschaftsordnung, der „Lindberghflug“ und der „Jasager“ als kantatenartige Stücke, die mit verschiedener Deutlichkeit für die Aufführung durch Laien bestimmt sind, die „Dreigroschenoper“ als eine abseits der bisherigen Formen stehende Erneuerung des Operngedankens überhaupt, die „Maßnahme“ als Fundament einer oratorischen Chormusik mit der Basis des Arbeiterchors.

Gegenwärtigkeit der oratorischen Formen

Brechts Texte stellen sich in ein entscheidend neues Verhältnis zur Musik. Im Gegensatz zu der Selbstvernichtung des Wortes bei Strawinsky ist es hier dessen absolutes Übergewicht. Immer steht hinter dem Wort die Idee, in ihren Ausdrucksformen greifbar und stark, manchmal bis zu lehrhaftem Rationalismus gesteigert. Brecht verzichtet auf jede „literarische“ Gestaltung im alten Sinne. Er ist rücksichtslos, aufrichtig, zynisch, brutal und oft bis an die äußersten Grenzen aggressiv.

Durch ihn wurde die Musik vor völlig neue Aufgaben gestellt. Sie konnte diese Texte nicht „vertonen“, nicht umschmelzen; sie konnte sich nur unter sie stellen, um sie dadurch völlig zu realisieren. Brechts Komponisten: Hindemith, Weill, Eisler kommen von völlig verschiedenen Seiten. Hindemith schreibt im „Lehrstück“ die stärkste, eigengesetzlichste Musik, er verwandelt. Weill ist der Gegenpol: er hilft dem Wort zu gesteigertem Dasein, er bietet die triviale Melodik des Schlagers, die hämmernde Rhythmik des Jazz auf, um das Wort suggestiv, plastisch zu machen, um es mit aller Gewalt in die Ohren der Hörer einzutreiben.

Es sind nur diese großen Linien, die heute erkennbar sind. Sie sind der wirkliche Ausdruck eines Zeitbewußtseins, das vom Stofflichen her nicht gefaßt werden kann. Alle die Opern, die den Anschluß von dieser Seite her suchten, welche die Maschine, den Proletarierkittel und andere Atribute der Zeit aufboten, um Gegenwärtigkeit vorzutäuschen, sind längst erledigt. Deutlicher noch als durch ihr schnelles Versinken zeigt sich die Krisis der heutigen Lage auch in dem Verhältnis von Text und Musik. Es wird in die große Reaktionsbewegung hineingezogen. Man geniert sich heute nicht mehr, was man noch vor einigen Jahren tat. Älteste und abgestandenste Opernhelden des 19. Jahrhunderts stehen mit einer dazu völlig kongruenten Musik in Uraufführungen auf der Bühne; sie haben ein paar neue Flitter auf das alte Kleid geklebt.

Es soll hier weder die Vollständigkeit eines Überblicks angestrebt werden, noch die Eindeutigkeit eines klaren Ergebnisses. Ansätze sind vorhanden, aber auch Gegenkräfte. Alte Formen scheinen im Aussterben begriffen. Die Entwicklung des Liedes ging nach dem „Marienleben“ nicht weiter. Die Situation der Oper ist ungeklärter und zwiespältiger als je. Das „Lehrstück“ und alles, was mit ihm zusammenhängt, und die Forderungen des Rundfunks liegen in der gleichen Richtung: einer immer stärkeren Betonung des Episch-Objektiven. Kantate, Oratorium und verwandte Formen treten klarer und bestimmender ins Licht. Vielleicht bleibt das entscheidendste Ergebnis dieser Zeit die Bedingungslosigkeit in der Verschmelzung von Text und Musik. Es ist nicht mehr so, daß die werdende Musik einen fertigen Text sucht, sondern daß beide in einem Grade aufeinander angewiesen sind und nur durch einander bestehen, wie kaum zuvor. Hier liegen Möglichkeiten von unüberblickbarem Ausmaß. Aber die Voraussetzung für jede Erfüllung ist, daß die Entwicklung der jungen Dichtung mit der Musik Schritt hält. Erst dann muß sich die Musik nicht mehr, von großen Einzelfällen abgesehen, mit fragwürdigen Surrogaten behelfen.

Neue Dichtung über die Musik

Siegfried F. Nadel

Jedes Kind kennt die Schlagworte, die den Geist unserer Zeit aussprechen sollen: Technik, Maschine, Tempo, Sachlichkeit. Es wäre Unsinn, die Macht dieses imposanten Begriffes „Zeitgeist" zu leugnen. Kaum etwas, das sich ihm zu entziehen vermag. In Mode, Kunst, Sport, Gewohnheiten des täglichen Lebens, bleibt jeder, ängstlich, nicht als rückständig verschrieen zu werden, vor die ewige Frage gestellt: ist dies und jenes nun dem Geist der neuen Zeit entsprechend? Ein Strom von Möglichkeiten des Anpreisens und Ablehnens quillt aus der ein Weltgesetz bescheiden andeutenden Gewichtigkeit des Wortes. Und vielleicht ist man für keine Kunst begieriger, ihr Hineingehören in diese umfassende Gesetzlichkeit zu erweisen, als für die Musik, – doch am lockersten mit den Forderungen einer nüchtern-sachlichen Lebenshaltung zusammenhängenden Kunst. Kulturphilosophien unserer Zeit, berufenste Autoritäten in Zeitgeistfragen, ermangeln nicht der Musik (sofern sie den Luxus ihrer Existenz überhaupt noch gelten lassen) ihren reinlich umgrenzten Bezirk im Gebiet unserer neuen Welt zuzuweisen. Oder man begnügt sich mit der vielsagenden statistischen Feststellung des immer sinkenden Konzert- und Opernbesuchs; man wirft Wirtschafts- (und Musikbetriebs-) Krise mit schöpferischer Musikkrise zusammen und prophezeit das nahe Ende der ernsten Musik. Irgendwo las ich vor kurzem die bezeichnende Formulierung eines Laien: „Das „Hohe" hat nicht mehr unser letztes Interesse . . . Unser Interesse gilt erstlich dem Heute und Hier. Fragen der Technik, Fragen der Organisation der Menschheit sind wichtiger und lösbar"[1]). – Und die Musik selbst, – nun die muß, pessimistisch oder optimistisch, resigniert oder begeistert, diese neue, gar nicht Schillersche „Teilung der Erde" akzeptieren. Der Vorwurf, sie leiste sich, inmitten eines geschäftigen, konzentrierten Lebens den Luxus einer wie unzeitgemäßen „Tiefe", fällt von ihr ab. Sie kann nur unter den zugelassenen Spitzmarken „Gebrauchsmusik" oder „Neues vom Tage" oder unter der Maske ironischen sich-selbst-Verspottens die Konterbande musikalischer Ernsthaftigkeit einschmuggeln.

Überlegen wir einmal: dieses Wissen vom Zeitgeist können wir doch nur aus der Gesamtüberschau über Triebkräfte und Ziele des gegenwärtigen Lebens gewinnen. Aber in die Gesamtheit dieser Träger des Zeitgeistes gehört doch wohl auch, und hier, wo es sich um die Kunst handelt, an eine keineswegs obskure Stelle, die Geisteshaltung der als Empfangende an der Kunst interessierten Menschen. Soll das geistige Wollen dieses gewaltig repräsentativen Ausschnittes aus der Menschheit, der alle Abend zwischen 8 und 10 die Geschicke der Kunst mitentscheidet, gar nicht in die Wagschale fallen? Eine Art geistigen Gesetzes des Angebotes und der Nachfrage wird offenbar; und, was die künstlerische Forderung einer Zeit ist, muß sich im Bedürfnis des Publikums nach bestimmten Formen der Kunst, wie in dem die gleichen Formen Schaffen der Künstler, gleichsinnig äußern.

---

[1]) Man vergleiche sie mit der zehn Jahre zurückliegenden Doktrin aus dem „Untergang des Abendlandes", die unten folgt; ihr Keim trägt jetzt Früchte.

Sicher, wir denken nicht an das „gewöhnliche“ Publikum; passiv, auf Empfangen, Hören und – auch im allgemein geistigen Sinn – Mitgenommenwerden eingestellt, gelangt es kaum zu diesem sich-Äußern, kaum überhaupt zur selbständigen Prüfung seiner Bedürfnisse oder Erwartungen. Es wird dann beistimmen oder ablehnen. Aber die Passivität seiner Rolle und überdies die Erfahrung, daß es so oft nur sehr verspätet dem Vorstoß des Kunstschaffens im Verständnis nachzufolgen vermag, entwertet alle weitergehenden Schlüsse.

Doch gibt es Ausnahmen: Dichter, die über Musik sprechen. Dichter sprechen über alles mögliche; es ist ihr Beruf (und ihre Berufung), dem, was sie den Dingen der Welt gegenüber denken, fühlen, erleben, Ausdruck zu verleihen. Wo sie über Musik reden, eingebaut in Geschehnisse und Gespräche ihrer Werke, nebenbei und ungezwungen (nicht schon auf bestimmte Fragestellungen präpariert wie die Leute vom Fach), geben sie Bekenntnisse eines – nicht „gewöhnlichen“ – Publikum-Seins. Sie vereinigen die Passivität des Musik-Empfangens mit der schöpferischen Aktivität des sich-Rechenschaft-Gebens und -Forderns; aus dem Geist ihrer Zeit heraus Schaffende ihrer eigenen Kunst, werden sie hier zu Zeugen dessen, was die Zeit von der Schwesterkunst erwartet. Der Zeitgeistpropaganda ist ihr Monopol genommen. Stellen wir ihren Zeugnissen die anderen der neuen Dichtung gegenüber; auch sie beschreiben das (gleiche oder verschiedene, – das wird sich zeigen) Bild einer „Musik unserer Zeit“.



In Oswald Spenglers berühmter Prophezeiung des „Untergang des Abendlandes“ steht der Satz [1]: „Wenn unter dem Eindruck dieses Buches sich Menschen der neuen Generation der Technik statt der Lyrik, der Marine statt der Malerei, der Politik statt der Erkenntniskritik zuwenden, so tun sie, was ich wünsche, und man kann ihnen nichts Besseres wünschen.“ Maschinen, Schiffe, Politik, – diese Welt hat keinen Platz für Musik. Aber im überpolitisierten und sachlichsten Staat Rußland, wo noch vor kurzem die Maschinenszenieren Meyerholds das Theater in den Kult von Technik und Maschine mitrissen, entdeckt ein kommunistischer Dichter, Leonid Leonow, in seinem Roman „Der Dieb“ neu die – vielleicht nie verlorene – Musik; und seinen Menschen, Menschen einer jungen, kaum gefestigten Gesellschaft, denen Wirtschaftskampf und Not und Opfer tausendmal bedrängendere Wirklichkeit ist, als uns allen, ist Musik die tief vertraute, ernste Begleiterin ihrer Schicksale:

> Hier wohnte jetzt Minus, der stillste aller Juden – er verdiente seinen Lebensunterhalt durch Flötenspiel in einem Kino. Er verbrachte den größten Teil des Tages zu Hause, aber man hörte ihn nicht. Bloß seine Flöte klagte aufgeregt und dumpf das Leiden ihres stillen Besitzers. Firssow, der ihn bei einem geringfügigen Anlaß kennen gelernt hatte, hielt sich nun für berechtigt, täglich einige Minuten bei ihm in einem halbdunklen Winkel bei der Kommode zu sitzen. Gerade den traurigsten Teil seiner Erzählung hatte er hier bei den melancholischen Klängen dieser Flöte erdacht.
> Mit der Flöte in der Hand stand Minus beim Fenster und sah auf die Straße hinunter, die schweigend aus dem Nichts in das Nichts hinüberkroch. Er spielte eine getragene, traurige Melodie, die ihm zufällig in den Sinn gekommen war und sich nicht wiederholen ließ – er lächelte kurzsichtig seinen nervösen Fingern zu. Firssow sprach wenig mit ihm; er saß mit geschlossenen Augen da, er fühlte, wie das dünne Bächlein der Traurigkeit in ihn hinübersickerte, und er wiedersetzte sich dem nicht. Die Flöte klang bald lockend mit zärtlichem

[1]) Ich habe diesen Satz an dieser Stelle schon einmal zitiert (Melos 1929); er darf hier nochmals stehen.

Ruf, bald wiegend in tiefen Trillern, bald piepte sie ganz hoch, hoffnungslos und schmerzlich: so stößt der Schmetterling, im Drang fortzufliegen, an das dicke Fensterglas. Durch die Töne versuchte Firssow sowohl Minus als auch die Seele seines Stammes zu erkennen.

Der spanische Lehrer der Philosophie Ortega y Gasset, Spenglers Bruder im Geiste, Verkünder einer neuen nüchternen Welt gleich ihm, schreibt über „Die Aufgabe unserer Zeit": milder als jener spricht er der Musik nicht vollends die Daseinsberechtigung ab; aber ihr ist doch alle Versenkung ins Seelische genommen, ihre heilsamen Ideale haben zu heißen: Technik, Sport, praktischer Alltag. Aber ihm gegenüber steht ein anderer spanischer Philosoph, Miguel de Unamuno; Universitätsprofessor und Politiker, das halbe Leben fast als Revolutionär exiliert, im Kampf für Demokratie und republikanische Idee seine Lebensaufgabe sehend, findet dieser Geist „unserer Zeit" doch die, wie wunderbare, Beziehung zur Musik. In seinem „Don Quixote" heißt es:

Aber gibt es eine Lehre, die innerlicher und tiefer ist, als jene, die durch den Gesang vermittelt werden kann? Selbst wenn man einem Menschen Trost und Rat erteilt, ist es nicht der Buchstabe, sondern der Ton und die Musik, die so wohltätig auf ihn wirken und ihn wieder aufrichten. Die Musik ist der Geist, das Fleisch ist der Buchstabe, und jede Lehre des Herzens ist Gesang.

Jener, Ortega, sieht aus der Musik Frankreichs (Debussys) die nur-spielerische, technisierte, unseelische Musik der neuen Zeit entspringen. Hören wir aber Frankreich selbst. Da ist Jean Giraudoux, kühl, als zynisch verschrieen, Gehirnmensch mehr als Seelenmensch, und – zutiefst Franzose. In seinem ganz unsentimentalen und so französischen Buch „Bella", erscheint die Musik fast unwahrscheinlich beseelt; wieder verjüngt zur mythischen Wucht der alten ernsten und fast verlorenen Lehre von der Gewalt der Musik über die Schicksale der Menschen:

„Ich habe Sie gestern in der Oper gesehen", sagte er, den Ton wechselnd. „Ich liebe Mozart". Moïse hatte nun einige Hoffnung, mit Rebendart zu einer menschlichen Aussprache zu kommen. Nie war Mozart so vollendet gespielt worden wie gestern. Moïse war noch ganz erfüllt . . . Der Haß gegen seine Feinde, seine Gewinnsucht waren dadurch gedämpft. Was einem physischen Wohlsein zugute kam, das ihn seit dem Morgen erfüllte. Diese Schwäche in den Knien, diese Betäubung der Ohren, das war in der Tat, er erkannte es jetzt, die göttliche Leichtigkeit, das war wohl Mozart. Er freute sich, über Dubardeau mit einem Manne zu sprechen, der zu Beginn der Nacht Mozart gehört hatte. Er wußte nicht, daß die Musik auf Rebendart eigenartige Wirkungen übte, daß César Franck ihn zum Ungestüm erregte, Debussy Energie in ihm entfachte, Leoncavallo ihn zum Nachdenken stimmte, und was ihn heute auf den Weg der Eifersucht, der Verachtung und des Hasses stieß, eben Mozart war.

Dann, zuletzt, Deutschland. Da ist Thomas Mann; ältere Generation, aber repräsentativ genug für heutiges Sehen und Denken; Biograph einer eng umgrenzten und vielleicht gestrigen Welt, aber bewußter Biograph ihres Verfalls und ihrer Auflösung. Und über diese Auflösung hinweg bleibt – die Musik. Denn da gibt es im Roman „Der Zauberberg" die Gestalt des Literaten Settembrini: Ironiker, Kritiker der verfallenden und Arbeiter an einer neuen, gesünderen Welt, liebt er den Fortschritt, das Wort, die Literatur, die Vernunft, er erspürt die Gefahren der Musik (die „das Gefühl entflammt, wenn es darauf ankommt, die Vernunft zu entflammen" und die „sich auf die Wirkung der Opiate aus dem Grunde versteht"), sie ist ihm geradezu „politisch verdächtigt"; aber ist er nicht durch alle Ironie und Selbstsicherung hindurch nur begierig ihrer nicht alternden Kraft ihr Recht an dem so gesehenen Leben zu bewahren? Er wird, so sehr er Ankläger sein will, Verteidiger zugleich:

„Ja, ich bin ein Liebhaber der Musik – womit nicht gesagt sein soll, daß ich sie sonderlich achte – so etwa, wie ich das Wort achte und liebe, den Träger des Geistes, das Werkzeug,

die glänzende Pflugschar des Fortschritts. . . . Musik . . . sie ist das halb Artikulierte, das Zweifelhafte, das Unverantwortliche, das Indifferente. Vermutlich werden Sie mir einwenden, daß sie klar sein könne. Aber auch die Natur kann klar sein, auch ein Bächlein kann klar sein, und was hilft uns das? Es ist nicht die wahre Klarheit, es ist eine träumerische, nichtssagende und zu nichts verpflichtende Klarheit, eine Klarheit ohne Konsequenzen, gefährlich deshalb, weil sie dazu verführt, sich bei ihr zu beruhigen . . . Musik allein ist gefährlich. Musik allein bringt die Welt nicht vorwärts. Die Literatur muß ihr vorangegangen sein. Aber die Musik ist unschätzbar als letztes Begeisterungsmittel, als aufwärts und vorwärts reißende Macht, wenn sie den Geist für ihre Wirkungen vorgebildet findet . . .“

Da ist, als letzter, Hermann Kesser. Er spricht für die jüngste Generation, er setzt in die stickige Atmosphäre unserer Nachkriegszeit, mitten in ihr raschlebiges, kurzsichtiges Genießertum, die ekstatische Gestalt eines jungen Musikers. Ekstatisch in kraftvollem, bejahenden Sinn. Der steht mit beiden Füßen im hellen Tag der Gegenwart; Mißtrauen gegen Musik und Musiker um ihn, die nicht spüren, was es ringsum Neues, neu Heraufbrechendes gibt, ist ihm nicht fremd („Wo waren die Musiker? Wenn Fahnen über die Straßen flatterten? Wenn Klang in der Luft hallte? Von neuen tobenden Mächten? – Die Musiker standen abseits und lächelten!“). Aber er bejaht, er glaubt an die Musik, an seine Musik, die er, die die Jugend und die Zeit aus sich gebären wird:

„Takt für die neue Zeit! Wir brauchen eine harte Musik! Keine Konzerte! Keine Kunst zur Verdauung! Keine Zeitvertreibmusik! Wir sind da, um zu sagen, wieviel es geschlagen hat!“

Kein Zweifel, daß diese schwungvolle Formulierung ungenau und schwer faßbar ist. Vielleicht läßt sich ein Bild unserer jungen Musik noch kaum anders, als in solchen ungefähren Zügen ahnen und festhalten. Wesentlich aber ist ihr (und das verbindet sie mit den Sätzen aus Thomas Mann), daß sie, Ankläger und Verteidiger zugleich, eine Aufgabe erkennt, die der Musik in unserer Zeit zusteht oder zustehen wird. „Zweck“- und „Gebrauchsmusik“ in tieferem und umfassenderen Sinn. Die Absage an die andere „Gebrauchsmusik“ ist deutlich genug. Es ist noch Zeit und Raum da für das „Tiefe und Hohe“.

■

Man soll von diesen Zeugnissen der Dichtung zur Frage der „zeitgemäßen“ Musik überhaupt nicht verlangen, daß sie die Musik selbst, die jetzt kommt oder kommen soll, genau beschreiben. Sie sind nur unabsichtlich, wie selbstverständlich gegebene Beweise eines lebendigen Verlangens; sie sind, um den Vorwurf der einseitig begünstigenden Auswahl vorwegzunehmen, aus Geistigkeiten herausgegriffen, die der Musik eher fernstehen müssen; und darin dürfen sie, Aufgabe genug, jener scheinbar in allgemeinsten Gesetzlichkeiten wurzelnden apodiktischen Leugnung der Musik und ihrer Entfaltungsmöglichkeit im Bezirk des modernen „Zeitgeistes“ begegnen. Einer Leugnung, die all denen, die unserer jungen musikalischen Entwicklung (oder der Musik überhaupt) fremd, träg oder mißtraurich gegenüberstehen, eine gefährliche geistige Waffe an die Hand gibt.

Ich will (Gott bewahre) nicht den „Zeitgeist“ selbst umdeuten; durch zuviele Kriterien bewiesen, kann er kaum lügen. Aber keinesfalls gilt nur die hochmütig als einzig mögliche angesehene, banal und einfach (allzu einfach) gewonnene Beziehung: von einer von nüchternen Problemen beherrschten Zeit zu einer nüchtern-oberflächlichen Musik und Kunst. Eine andere, beseeltere und tiefere Idee der Musik ist kraftvoll lebendig. Man muß nur ihre Stimme hören wollen.

Musikfeste

Gespräch über Pyrmont

Unser Mitarbeiter Dr. Heinrich Strobel befragt den Schriftführer der Sektion Deutschland der I. G. N. M., Dr. Georg Marzynski, über das diesjährige Musikfest der I. G. N. M. in Pyrmont. Die Schriftleitung.

Strobel: Es wundert mich, daß Sie auch in diesem Frühjahr wieder ein Musikfest veranstalten. Da sich Ihre Gesellschaft doch ausschließlich der modernen Musik widmet, und da sich die heutigen Komponisten immer mehr von der Konzertmusik abwenden, so erscheint mir gerade bei Ihnen eine derartige Veranstaltung doppelt fragwürdig.

Marzynski: Ich verstehe Ihre Bedenken vollkommen. Aber Sie werden mir zugeben, daß die Veranstaltung von Konzerten nicht ohne weiteres bedeutet, daß man typische Konzertmusik aufführt. Das Konzert kann zweierlei Funktionen haben. Es ist einerseits eine musikalisch-gesellschaftliche Veranstaltung, bei der sich eine Musik von bestimmter Haltung an eine Hörerschaft von entsprechend bestimmter Haltung wendet. Andererseits aber können Konzerte einfach eine objektive Darbietung von Werken sein, die gar nicht für „Konzerte" geschrieben zu sein brauchen. So etwa wie auf Architekturausstellungen Modelle und Photographien von Gebäuden gezeigt werden, obwohl Gebäude natürlich nicht zum Ausgestelltwerden bestimmt sind. Unser Musikfest in Pyrmont will eine derartige Schau über neu entstandene Musikwerke sein. Ich gehe sogar so weit, zu behaupten: wenn kein Konzert als musikalisch-gesellschaftliche Veranstaltungen mehr Berechtigung haben wird, dann wird diese Art Konzerte immer noch ihre Berechtigung behalten.

St.: Angenommen, Ihr Standpunkt sei richtig, so werden Sie mir zugeben, daß eine solche Musikschau nur dann einen Sinn haben kann, wenn ihr eine bestimmte Idee zugrunde liegt. Welche Idee liegt dem Pyrmonter Fest der I. G. N. M. zugrunde?

M.: Wir wollten sehen, ob die heutige jüngste Generation, die wir noch zu wenig kennen, vielleicht eine oder die andere neue Idee hat. Bedenken Sie, daß es diese Generation bei der allgemeinen Publikumsmüdigkeit gegenüber experimenteller Musik schwer hat, überhaupt gehört zu werden. Vor zehn Jahren trat in Donaueschingen der einzigartige Glücksfall ein, daß mit einem Schlag eine ganze neue Musikergeneration erkannt und durchgesetzt wurde. Dieser Glücksfall hat sich seitdem nicht wiederholt, und wir wollten einmal erfahren: lag nun dies nur an äußeren Umständen oder lag es daran, daß nichts Neues im Werden ist?

St.: Wie gingen Sie nun praktisch vor, um diese Frage zu beantworten?

M.: Wir wählten, wie bei jedem Musikfest, eine Jury, aber diese Jury bestimmte nun nicht einfach von sich aus, welche Werke aufgeführt werden sollten, sondern sie machte zunächst einmal den umfassenden Versuch, die Stimmung und Intention der jüngsten Generation kennen zu lernen. Zu diesem Zweck lud sie eine Anzahl junger Komponisten aus den verschiedensten Gegenden Deutschlands zu einer Zusammenkunft ein und ließ sich über das künstlerische Wollen der sog. jüngsten Generation gesprächsweise orientieren. Bei dieser Gelegenheit wurden eine Reihe von neuen Werken vorgeschlagen, aus denen unsere Jury dann das qualitativ Wertvollste auswählte. Die

Auswahl war nicht sehr groß, denn unter Autoren, die zum Teil die Zwanzig noch nicht lang überschritten hatten, waren naturgemäß nur wenige, die aufführungsreife Werke vorlegen konnten. Im übrigen haben wir das „jung“ nicht ganz streng genommen, sondern auch einige Komponisten herangezogen, die älter sind. Außerdem zogen wir zu Vergleichszwecken einige Ausländer heran.

St.: Können Sie mir einige Richtlinien für das Programm geben, das nunmehr endgültig aufgeführt wird?

M.: Ich will natürlich im voraus keine Urteile über die einzelnen Werke abgeben, sondern nur die Absichten ihrer Autoren allgemein charakterisieren. Bezeichnend für das künstlerische Wollen dieser jungen Musiker ist die scharfe Ablehnung des Konzerts. Weg vom Konzert – das ist ihre Devise. Aber wohin – das wissen sie noch nicht. Sie haben den Wunsch, etwas anderes zu machen. Aber was – darüber sind sie sich noch nicht klar. Sie schwärmen für den Gemeinschaftsgedanken. Ich sage absichtlich schwärmen. Denn die Art, wie sie durch Komponieren für irgendwelche Kreise außerhalb des typischen Konzertpublikums ihren Individualismus überwinden wollen, hat in der Tat etwas von Schwärmerei. Die unsichtbare Scheidewand, die im Konzert zwischen Podium und Publikum, zwischen der Musik und den Zuhörern besteht, wollen sie wegreißen. Man kann diese Bewegung mit den literarischen Bestrebungen vor rund hundert Jahren vergleichen. Wie sich damals die „Kunstdichtung“ in die romantischen Vorstellungen von Mittelalter und Volkstum flüchtete, um Anschluß an das natürliche Empfinden zu bekommen, so streben heute die jungen Komponisten auf mancherlei Wegen nach Lebensnähe. Deshalb schreiben sie Schulstücke, politische Musik, Unterhaltungsmusik, – was sie übrigens von der vorangehenden Generation übernommen haben. Daher auch ihre Vorliebe für die geistliche Musik, die wir leider nicht aufführen konnten, weil uns der dazu notwendige Chor nicht zur Verfügung stand.

Ich möchte noch besonders darauf hinweisen, daß auch wieder Lieder für einzelne Stimmen geschrieben werden. Ob sich darin eine neue Wendung zum Individualismus ankündigt, oder ob das mehr Zufall ist, möchte ich nicht entscheiden. Jedenfalls hielten wir uns für verpflichtet, eine Anzahl Lieder auf das Programm zu setzen.

St.: Sie sprechen dauernd von der Abwendung vom Konzert. Aber wenn ich mir das Programm ansehe, so stoße ich doch wieder auf Violinkonzerte, Klavierkonzerte. Streichquartette.

M.: Ich sagte ja schon vorhin, daß alle diese Bestrebungen vorläufig mehr Willensausdruck sind und noch nicht ihre adäquate Realisierung gefunden haben. Wir wollten einfach zur Kenntnis bringen, was die jungen Musiker schreiben, und bei der Durchsicht der Werke konstatieren wir eben, daß auch noch eine Menge Konzertmusik komponiert wird.

St.: Sie sprachen vorhin von politischer Musik. Ich finde keine politische Musik auf dem Programm.

M.: Es ist gut, daß Sie mich daran erinnern. Wir hatten ursprünglich auf dem Programm proletarische Songs von Stefan Wolpe. Wolpe ist eine besondere Erscheinung. Er schreibt Musik für kommunistische Gruppen. Er macht einstimmige Lieder und singt diese seinen Leuten so lange vor, bis sie die Melodie im Ohr haben und nach-

singen können. Wolpe nennt das Agit-Prop-Musik. Wir hätten gern diese Musik vor einem nicht parteimäßig gebundenen Publikum vorgeführt. Leider mußten wir davon absehen. Die Kurverwaltung von Bad Pyrmont hat wegen des Propagandacharakters der Texte befürchtet, daß ein politischer Skandal entstehen würde. Wir glauben, uns dem Einspruch der Kurverwaltung fügen zu müssen, um die anderen Komponisten nicht zu schädigen.

St.: Ich finde diese Tatsache sehr bedauerlich, aber ich erkenne in jedem Fall an, daß Ihrem Fest ein bestimmter Plan zugrunde liegt, der ihm ganz unabhängig vom Wert der aufgeführten Werke Sinn und Berechtigung gibt.

Im folgenden berichten vier Vertreter der jungen Musikgeneration über ihre Arbeit und ihre Ziele.

Pyrmont 1931

Wolfgang Fortner

Das diesjährige Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik soll der jungen und jüngsten Generation gewidmet sein. Wir alle, die wir zu dieser Generation zählen, wissen nur zu gut, daß wir nicht jene stolze Einheitsfront aufweisen können, in der die Generation der jetzt Dreißig- bis Vierzigjährigen sich zusammenfand, als sie in Donaueschingen zum ersten Male in die große Welt eintrat. Aber vergessen wir nicht: diese Generation begann ihre entscheidenden Werke in einer Zeit zu schaffen, die durch Kriegs- und unmittelbare Nachkriegszeit in einer Weise innerlich erregt war, daß alle diese Werke schon einen gemeinsamen Zug aufzeigten, nämlich den der revolutionären Tat. Es scheint nur selbstverständlich, daß nach diesem großen Sturm, nach dem Rausch, nach der Ekstase, nach mancher kritiklosen Begeisterung für alles Neue, unter Einwirkung des gewandelten Zeitbildes, eine gewisse Ernüchterung, eine kühlere sachliche Beurteilung der Dinge eintreten mußte, und es kann einleuchten, daß die Träger dieser neuen Geisteshaltung eben der jungen Generation angehören, die sich nicht mehr gegen eine jüngste Vergangenheit kämpferisch abzustoßen brauchte, sondern die nun helfen sollte, den neuen Stil aufzubauen, wertvolles Neugefundene von einer äußerlichen revolutionären Geste zu scheiden.

Eine solche langsam aufbauende Arbeit konnte nicht zu einer solchen eindeutigen und klaren Zielbestimmung führen, der die Generation der Dreißigjährigen ihre einheitliche Geschlossenheit verdankt. Als einmal die Elemente des musikalischen Denkens revolutioniert waren, gab es eine klare Scheidung der Geister: eben diejenigen, die diesseits und jene, die jenseits der Scheidewand der Epochen standen. Für 1931 genügt es nicht mehr, die Grammatik der Dreißigjährigen zu gebrauchen, um von vornherein einer geschlossenen Gruppe anzugehören. Die Entwicklung ist weitergegangen, und der neue Geist hat bereits wieder die mannigfachsten Differenzierungen erfahren, die es uns manchmal schwer machen, zu erkennen, wo es sich um bloßes Mitläufertum oder um wirklichen, gesunden Fortschritt handelt. Diese Situation wird noch erschwert durch nicht ganz unbeträchtliche Tendenzen in der jungen Generation, Anschluß zu suchen an die Tonsprache der alten Zeit, wobei es gleichgültig ist, ob dies in der Kultivierung nachromantischer oder barocker Stilprinzipien geschieht. In Anbetracht des großen Erfolges dieser letzten Kategorie von Musikern beim Publikum beginnt sich diese nachromantische, wie

auch die archaistische Tendenz in der jungen Generation, dem wirklichen Fortschritt gegenüber zu einer gewissen Gefahr auszuwachsen, da von allen denjenigen, die der „Neuen Musik“ innerlich immer ablehnend gegenübergestanden haben, diese Wendung als eine Rückwendung der Jugend zur „Vernunft“ und als ein Bankrott der „Neuen Musik‘, ausgelegt wird.

Ich persönlich, und ich glaube, mit mir noch viele andere junge Musiker, die mit ehrlichem Verantwortungsbewußtsein an der künstlerischen Gestaltung der Gegenwart arbeiten, halten es nicht für wahrscheinlich, daß auf dem oben charakterisierten Wege die Entwicklung wirklich weitergebracht werden kann. Ich glaube, daß der Wandlung, die die Musik nach dem Kriege erfahren hat, epochale Bedeutung zukommt und daß eine wirkliche Entwicklung nur diesseits dieser Wandlung und nicht in der Kopie vorbeigegangener Stile, selbst wenn sie da und dort Anregungen bieten können, liegen kann. Es erscheint mir höchste Zeit, daß die Vertreter der jungen Generation Fühlung bekommen untereinander und sich über ihre Ziele aussprechen können. Es kann in Pyrmont nicht darauf ankommen, ob ein Teil der diesjährig dort aufgeführten Werke bereits zu einer Klärung der etwas verwirrten Lage der jungen Generation beitragen wird; wenn das Treffen eine fruchtbare Aussprache über Ziele und Wünsche bringt, dann scheint mir der Sinn dieses Festes erfüllt, deshalb: auf nach Pyrmont!

Warum Schulspiel?

Andreas Zeitler

Das Schulspiel „Creß ertrinkt“, das ich für Wolfgang Fortner schrieb, ist kein künstlerisches Erzeugnis, das die an seiner Fertigstellung Beteiligten vor einem engen Kreis literarisch oder musikalisch Interessierter zur Diskussion stellen wollen, sondern ein Beispiel, das erst neue Kunstwerke hervorlocken soll. Seitdem ein Kunstwerk durch die ungeheuren Vervielfältigungsmöglichkeiten, die heute zur Verfügung stehen, nicht mehr Besitz weniger ist, die ein besonderes Vorrecht auf ihren Genuß zu haben glauben; die kleine Schicht also, für die zu arbeiten nicht mehr lohnt, allein für den Konsum nicht mehr in Frage kommt, weil die Technik den Bereich des Künstlers eminent erweitert hat, hat sich zwar die Einstellung der Kunstkonsumenten mitgewandelt, die der Produzenten aber ist die gleiche geblieben. Sie schreiben, malen, zeichnen und komponieren immer noch für den einen imaginären Liebhaber, dessen Aufnahmefähigkeit durch dieselbe innere Struktur verbürgt wird, die beim Künstler zu der besonderen Gestaltung führte. Es gibt heute ein Überangebot von Kunstwerken, die den einen geeigneten Mäzen suchen, der sie versteht, aber eine ganz geringe Anzahl, deren Förderung die Masse durchsetzen und übernehmen kann. Was braucht die Masse? Wahrhaftig nicht schlechte Ware. Gewiß nicht die Senkung des Niveaus. Das ist ein Irrtum der meisten Verleger, der ganzen Presse und des Rundfunks und die bequeme Einbildung vieler Autoren. Was macht die Qualität dieser neuen, notwendig gebrauchten Kunst aus? Wir wissen es nicht. Wir haben Theorien in schwerer Menge. Berlin produziert sie heute am laufenden Band. Aber da Theorien gefährliche und beinahe nutzlose Instrumente sind, weil sie meistens nur die Grenzen dessen, der sie aufgestellt,

beschönigen sollen, das Mangelhafte also in etwas Erstrebenswertes und Brauchbares umlügen, müssen wir heute auf die Theorien verzichten. Der Weg, den wir zu beschreiten haben, um dahinterzukommen, was eine anständige Massenkunst ist, wird am besten der sein, daß wir uns selber für eine Zeit aus der Kunstproduktion ausschalten.

Die Masse soll selbst künstlerische Arbeit leisten. Sie soll das Material, das wir ihr in Verkennung aller herrschenden Verhältnisse entrissen haben, als bestände Kunst nur in einem Austausch zwischen einem Einzelnen und seinem konsumierenden Liebhaber, von uns zurückerhalten und sich selbst daran versuchen. Auch das literarische Lehrstück, das die Gegenübergestellten zur Anerkennung einer These nötigt und als Chor in eine vorgeführte Erkenntnis einbeziehen will, wird wenig mit dem Volk zu tun haben, wenn es mehr will, als Herausforderung seiner künstlerischen Aktivität. Deshalb ist auch das Schulspiel verfehlt, das jungen Menschen die Annahme einer bestimmten Lebenseinstellung aufreden will. Das Parteitheater ist eine nützliche Angelegenheit, aber die Frage nach der Kunst von morgen löst es nicht, es ist eine höhere Form der Presse und wie diese nicht restlos wirkungsvoll. Wenn wir heute ein Schulspiel machen, so kann es nur eine Vorlage für künftige Schulspiele sein, die von den Beteiligten selbst geschaffen werden. Und wie es gut und richtig ist, daß Vorlagen immer rasch überwunden werden, so wird es auch gut und nützlich sein, daß dieses Schulspiel nur eine Stufe bildet, eine Grenze aufzeigt, über die hinaus sich das Spätere entwickelt, wenn der Text nicht mehr vom literarischen Fachmann, die Musik nicht mehr von ausgebildeten Komponisten und die Projektionen vom Bühnenbildner des richtigen Theaters stammen werden. Es ist die Aufgabe des gegenwärtigen Künstlers, nicht Werke, sondern Experimente zu machen, und es gilt nicht, neue Formen zu probieren, sondern hervorzulocken. Er hat keine Machtstellung mehr. Die Mäzene sind tot, wenn es noch welche gibt, sind sie wirkungslos, denn Hintertürchen führen zwar in die Redaktionen und Verlagskontore, aber nicht auf den Platz des Volkes. Der Schriftsteller, der Komponist, der Maler gebe seine angenommene, scheinbare Machtstellung auf und nehme eine Hilfestellung ein.

Arbeit in München

Fritz Büchtger

Als vor Wochen einige Vertreter der jüngsten Generation über den Willen befragt wurden, der unter den jungen Menschen wirkt, da ergab sich die bedauerliche Tatsache, daß nur zwei von einer irgendwie greifbaren Zielstrebigkeit in ihren Heimatstädten berichten konnten, davon noch einer sie unter allen Freunden nur bei sich selber konstatieren konnte. Ja, es hat fast den Anschein, als ob immer nur an einem Ort ein bestimmter Zukunftswille sich inkarniere und festen Ausdruck gewänne. Vor ungefähr zehn Jahren war zweifellos Berlin ein solches Zentrum des Fortschritts, alle starken und jungen Kräfte fanden sich dort zusammen.

Ob das, was heute sich in München immer stärker herauskristallisiert, Fortschritt ist, das zu beurteilen überlassen wir andern. Jedenfalls ist ein Streben allen denen ge-

meinsam, die unserm Kreise angehören, die Suche nach einer neuen Gemeinschaftskunst. Ebenso das Desinteressement am Konzert, das nur dort noch seine Berechtigung hat, wo es – wenn auch noch unvollkommener – Ausdruck eines neuen Kultus ist.

Aus praktischer Arbeit entstand Musik für Laienchöre, für Arbeiterorchester; aus einer religiösen Gemeinschaft entsteht Kultmusik. Eine neue Art der Bewegungsmusik ist aus der Arbeit der Güntherschule gewachsen, die nichts mehr mit der bisherigen drittrangigen Tänzermusik zu tun hat. Ein Schulwerk für Laien und Musiker ergab sich aus dem Bedürfnis heraus. Jeder der Freunde, wie verschieden auch als Persönlichkeit, arbeitet am selben Ziele, wie es das Wesen der Gemeinschaft ist.

Was aber bedeutet uns das vielgebrauchte und mißverstandene Wort, Gemeinschaft? Gemeinschaft ist nicht Ausschaltung der Persönlichkeit, nicht Unterdrückung des Ich, um so zu einer kollektiven Masse zu werden. Gemeinschaft ist Steigerung, Ausweitung des Ich bis zu jener Höhe, wo Geistiges bindet. Gemeinschaft ist Reinigung des Ich von den kleinen Eitelkeiten und Schwächen, die die Menschen trennen, ist Ausschaltung von Haß und Neid.

So kann Gemeinschaft auch nur dort entstehen, wo Menschen im Dienste einer Idee leben. Hingabe an ein Höheres, über den Privatinteressen des einzelnen Stehendes schafft Gemeinschaft.

Gemeinschaft ist auch nichts Organisatorisches, es müssen Menschen nicht dauernd zusammenleben, nicht dauernd von ihrer Gemeinschaft sprechen, sich nicht in Rührung an die Brust sinken oder Treue schwören. Sie kann rein im Geistigen leben, in der Arbeit, im Dienste an der Menschheit.

Ziele der jungen Generation

Leo Kauffmann

Mir scheint, daß ein Teil der jungen Generation viel von Geschäft und von Konjunktur weiß; ich fürchte, daß manche Kunstform nicht so sehr aus überzeugtem Drange, als aus augenblicklicher besserer Abgangsmöglichkeit heraus gewählt wird. Ein ganz moderner Zug, den ich eigentlich keinem verarge.

Ich gebe zu, daß Ereignisse großen Stils oder besondere Entwicklungen einer Generation einen Stempel aufdrücken können, sodaß bei verschiedenen Komponisten einer Generation sich gewisse Merkmale wiederfinden können; wieweit man aus diesem zum Teil äußerlichen, zufälligen Dingen (Gattungen, Besetzungen etc.) einheitliche Ziele (Zeitwillen) konstruieren kann, gehört zur ganz persönlichen Einstellung. Daß zum Beispiel die junge Generation keine Konzertmusik schreiben wolle, ist mir nicht so ohne weiteres klar geworden. Meine persönliche Meinung ist, daß die Ausdrucksform, das von manchen Zufälligkeiten abhängige Material, nicht so wesentlich ist, als eben die Substanz, das Persönliche, Eigenartige, Innere. (Unbeschadet des möglichen Einwandes, dies sei ein romantischer Standpunkt.) Liegt nicht in der Diskutierung dieser Fragen eine gewisse Gefahr? Hier ruft man nach G e b r a u c h s m u s i k. Gebrauchsmusik ist ein heimtückischer Begriff, in den sich alles einreihen läßt, von Übungen, Studien, für einen bestimmten pädagogischen Zweck geschrieben, über Tanzmusik, Filmmusik, Kirchenmusik (für den sonntäglichen Gebrauch). Schulmusik, Lehrmusik bis zum Konzertmusikersatz überhaupt.

Dort ruft man nach Gemeinschaftsmusik. Was ist neu an diesem Begriff? Hat es nicht von jeher Gemeinschaftsmusik gegeben, in dem Sinne, in dem die Beethovensinfonien, das Werk Wagners, die Gefolgschaft um jede großformatige Erscheinung Gemeinschaftsmusik waren? Gemeinschaft ist nicht möglich ohne Führer oder wenigstens nicht ohne Ziel. Das starke Werk aber wird immer seine Ausdeuter und seine Darsteller finden und zur Gemeinschaft binden.

Wo aber ruft man nach der Verantwortung? Nach dem Verantwortungsgefühl der Kunst, der Vergangenheit und der Zukunft gegenüber. Weiß die junge Generation, welche Aufgabe im Heute liegt? Daß es heute gilt, das Chaos zu regieren, dem Umsturz und der Reaktion entgegenzustehen, der Umwertung aller künstlerischen Werte ein klar umrissenes Ziel entgegenzusetzen, den guten Samen in den futuristisch, dadaistisch, in- und expressionistisch, sachlich und neoromantisch umgepflügten Acker zu streuen, die verwirrende Fülle des Materials, der Erlebnisse, der Richtungen und Vorbilder zu ordnen und die Bausteine endlich richtig und haltbar aufzuschichten.

Kritisch objektive, aber rücksichtslose Ganzheit im Akzeptieren oder Ablehnen, Verantwortungsgefühl überall, auch beim Lehrer und der Glaube an das Gute und Schöne.

Dieses zusammen mit dem Kunstwerk als gemeinschaftsbildende Tat, das Gemeinschaftserlebnis als werkfördernde Kraft, freudige Bejahung des Fortschritts als Bereicherung und Verbesserung, der Kampf um den stets neuen Menschen, – ein Reigen von Wechselwirkungen, den in einen glücklichen Rhythmus zu bringen, lebendiges Ziel der jungen Generation sei.

Festwoche neuer Musik in München

Erich Katz

Wenn man eine solche Veranstaltung mitmacht, verliert man wieder Skepsis und Furcht vor Reaktion. Man erkennt, daß auch heute nicht Stillstand ist, sondern nur Beruhigung, Sammlung, Sicherung, Vertiefung des Gewordenen. Die Haltung und die Stilelemente „Neuer Musik“ sind ja auch ihren Gegnern schon viel selbstverständlicher geworden, als sie selbst es wissen und wahrhaben wollen. Die Maßstäbe haben sich längst und unmerklich verschoben. Die Linie Donaueschingen – Baden-Baden – Berlin, Ausdruck einer Zeit des Suchens und Werdens, ist abgeschlossen. München aber wird zum Ausdruck der heutigen Situation. Denn dieses Musikfest unterscheidet sich durchaus von anderen seiner Art. Es ist kein Studio, aber auch ganz und gar keine rein repräsentative Angelegenheit. Ein kleiner Kreis junger Musiker hat hier, auf gewiß nicht günstigem Boden, in zäher, selbstloser Arbeit aus bescheidensten Anfängen heraus etwas aufgebaut, was heute weit über München hinaus Geltung beanspruchen darf. Diese jungen Musiker der „Vereinigung für zeitgenössische Musik“ haben für die Gegenwart die Ehre Münchens als Musikstadt gerettet.

Das Kennzeichen dieser Münchner Musikwoche war Arbeit. Es ist für den Außenstehenden beinahe unfaßlich, wieviel und mit welcher letzten Hingabe an die Sache hier gearbeitet worden ist, wochenlang von morgens bis tief in die Nacht und dies bis zum letzten Tage des Festes. Die Anforderungen an alle Mitwirkenden waren unerhört hoch. Was Hermann Scherchens Willenskraft zu erreichen vermag, weiß man, aber seine diesmalige Arbeitsleistung übertraf wohl alles frühere. Leitete doch er allein fast sämtliche Veranstaltungen der Woche.

Die Unterstützung durch offizielle Münchner Kunststellen ermöglichte es, gleich zwei Opernuraufführungen zu bringen. Malipieros „Komödie des Todes" kam unter Leitung von Karl Elmendorff als Auftakt der Woche am Nationaltheater heraus. Malipiero hat Besseres geschrieben als diese Oper, die sich betont opernhaft gebärdet und im Grunde doch keine ist. In einer Reihe von Bildern wird der menschliche Typus des „Hoffnungslosen" dem des „Sorglosen" gegenübergestellt: in einer Stilisierung, die etwa an Busonis Ideen sich anlehnt. Indessen verhindert die symbolhaft-gedankliche Belastung des Stückes jedes unmittelbare Verstehen, und auch die im Wesen einfache, oft an Volksmusik anklingende und gelegentlich, z. B. in einer Wirtshausszene, zu starker Wirkung sich steigernde Musik vermag nicht den Gesamteindruck der Langeweile zu bannen. Ungleich wichtiger war die Aufführung einer Vierteltonoper „Die Mutter" von Alois Haba. Es ist müßig zu prophezeien, ob und welche Zukunft Vierteltonmusik haben kann. Daß sie an sich unter besonderen Bedingungen ausführbar und gut hörbar ist, daß durch sie neuartige melodische und klangliche Wirkungen zu erzielen sind, darf ohne weiteres als wahr unterstellt werden und wurde auch durch die Münchner Aufführung bestätigt. Die Anwendung von Vierteltonmusik bedarf daher für den, der sich darin schöpferisch zu betätigen vermag, keiner weiteren Entschuldigung und – (übrigens häufig schiefen) – Begründung. Aber für die Bewertung eines Kunstwerkes ist das „System" völlig gegenstandslos. Musik ist ja keine akustische Angelegenheit, und daß ein differenzierteres Tonsystem oder sonstwie erweiterte Klangmittel die geistige Bedeutung einer Musik steigern könnten, ist ein heute doch wohl überholter Irrglaube. Wenn man also von der besonderen Sensation einer „Oper in Vierteltönen" absieht, so bleibt immer noch die Frage nach gut oder schlecht offen, und man muß sie leider im wesentlichen negativ beantworten. Haba ist zwar sicher ein guter Musiker, aber ebenso sicher in diesem Werk ein schlechter Opernkomponist. So schön einzelne musikalische Partien sind, so ehrlich und ernsthaft die ethische Absicht des Inhalts: so ungeschickt, fast möchte man sagen ungestaltet in der Form und völlig unmöglich im Stofflichen ist der Ablauf des Ganzen, ganz besonders im zweiten Teil bis hin zu der Peinlichkeit eines happy end im Stil der Gartenlaube.

Nicht weniger als vier große Gesangswerke mit Orchester gab es in München. Über Strawinskys „Oedipus Rex" braucht an dieser Stelle nichts weiter gesagt zu werden. Auch Honeggers „Antigone" ist bereits früher aufgeführt: ein Werk von vollendeter Reife, aber ein Werk, das unbedingt in stärkerem Maße noch als der Oedipus die Bildwirkung der Bühne braucht, dessen dramatischer Impuls sich in der Form des reinen Oratoriums nicht ausleben kann. Und dann zwei Uraufführungen von äußerster Gegensätzlichkeit der Haltung. Conrad Becks „Lyrische Kantate" für zwei Solostimmen, Doppelquartett und Kammerorchester ist eine Musik, die an den Stilen der Gegenwart geschult ist, ohne doch im Grunde ihre Herkunft aus einer vergangenen Klangwelt zu verleugnen; malerisch und expressiv zugleich, im höchsten Grade sensibel, ein Werk, das vom Wort und vom Geiste Rilkes erfüllt ist: nicht weniger und nicht mehr. Werner Egks Oratorium „Furchtlosigkeit und Wohlwollen" hat inhaltlich den Charakter eines Lehrstücks. Man darf ruhig aussprechen, daß dieses auch durch die Eindringlichkeit und Geschlossenheit der Form einzigartige Werk und die dahinterstehende Persönlichkeit die große Entdeckung der Münchner

Woche war. Mag sein, daß noch Unfertiges daran ist (auch ließen die Kürzungen der Aufführung noch keinen abschließenden Eindruck zu): aber es ist in jedem Falle eine Musik von wirklichem Format. Die Polyrhythmik eines siamesischen Orchesters und die Kraft und Anschaulichkeit Bachscher Linienzüge vereinigen sich darin in einer durchaus eigenen, auch bei Strawinsky nicht in solcher Weise vorgebildeten Art. Alles an dieser Musik schwingt; ihre Klangphantasie und ihr rhythmischer Antrieb dulden von Anfang bis Ende keinen Moment der Ermüdung.

Einige kleinere a cappella-Chorwerke sind nicht langer Rede wert. Hugo Herrmanns Chorvariationen „Blumenhaus": eine gut klingende, im übrigen sehr unbedeutende Musik. Von einer mehr linear empfundenen „Missa Brevis" von Richard Zöllner läßt sich nur das gleiche sagen. An repräsentativen Orchesterwerken hörte man Kaminskis „Concerto grosso", Musik, der man innere Größe nicht absprechen kann, obwohl ihre stilistische Zwiespältigkeit heute schon schwer erträglich wirkt; und Hindemiths neue Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen, von einer eigentümlichen Besinnlichkeit und Schwere, dabei mit Teilen von wundervoller Ausgewogenheit der Arbeit. Bleibt noch zu erwähnen, daß auch alte Musik, wie schon früher, in dieser Woche ihren Platz fand: Eine „Entrata", die Carl Orff nach den „Bells" von William Byrd für Orgel, Doppel-Orchester und zwei Trompeten-Chöre farbig gestaltet hat; eine tänzerische Aufführung der Cavalierischen „Rappresentazione di anima e di corpo" (in Einrichtung von Giovanni Tebaldini), besonders reizvoll aber die Neufassung von Monteverdis „Tanz der Spröden" durch Carl Orff und Dorothee Günther, eine aus dem Geist der Gegenwart geborene, echt schöpferische Verlebendigung des Barock-Theaters.

Es ist unmöglich, hier alle die aufzuzählen, die sich als Mitwirkende dem Fest zur Verfügung stellten. Auf Scherchens Tat habe ich bereits hingewiesen. Von den beteiligten Sängern seien hier lediglich Tini Debuser, Mia Neusitzer-Thoennissen, Rita Weise, Klara Maria Elshorst, Ida Hart zur Nieden, Max Meili, Karl Salomon sowie Julius Patzak und Heinrich Rehkemper von der Münchner Staatsoper hervorgehoben. Außerdem muß man an dieser Stelle noch das vorzügliche Spiel Udo Dammerts im Hindemithkonzert und die in ihrer Art unvergleichliche Tanzgruppe der Güntherschule nennen. Schließlich soll nicht vergessen werden, was Fritz Büchtger, der Begründer und Leiter der „Vereinigung für zeitgenössische Musik", als Organisator der ganzen Veranstaltung geleistet hat.

Die Generallinie der Zahmheit

(Notizen zum 61. Musikfest des ADMV in Bremen)

Hanns Gutman

„Die Idee des Musikfestes ist überlebt". So stand hier, vor etwa drei Jahren, aus der Feder Dr. Strobels zu lesen. Der Satz war damals richtig, er ist es heute umso mehr – aber die Musikfeste haben seine Richtigkeit überlebt. Selbst im Jahre 1931, diesem in jedem Betracht kritischen Jahr, kündigt die IGNM Oxford und sogar auch wieder Pyrmont an. Und der ADMV, der nunmehr sein siebzigstes Lebensjahr erreicht hat, tagt in Bremen. Vielleicht kann man von einer so betagten Vereinigung gar nicht ver-

langen, daß sie den so gründlich veränderten Verhältnissen Rechnung trägt, daß sie ihre Voraussetzungen, auf denen sie durch zwei Generationen gelebt hat, in Zweifel zieht. Aber diese Voraussetzungen sind zweifelhaft geworden. Das Fest in Bremen hat es nur erneut bewiesen, was gewiß nicht seine Absicht war.

Der traditionell-fortschrittlichen Tendenz des ADMV kommt im Augenblick die allgemeine kulturelle Situation sehr entgegen, die eine Situation der mittleren Lösungen ist. Man kann sagen, es wird zur Zeit gar nicht so vieles mehr komponiert, was nicht auch die Jury des ADMV ohne Bangen auf ihr Programm schreiben dürfte. Dur und Moll sind allenthalben wieder recht modern geworden, und die konsequente Atonalität, vor der man in manchen Kreisen noch immer eine ergötzliche Angst hat, lebt im Grunde doch nur noch bei Schönberg und seinen nächsten Jüngern. (So hat das offizielle Programmbuch in Bremen den jungen Russen Lew Knipper, der mit einer sanft lyrischen, schrekerisierenden Suite zu Wort kam, folgendermaßen charakterisiert: „Knipper ist Jungrusse und gehört der atonalen Musikrichtung an". Nun gibt es zwar keine atonale Musikrichtung, aber der also Verleumdete gehört ihr auch gar nicht an. Aber so geht es mit Schreckgespenstern, die man nie bei Tageslicht gesehen hat!)

Auch von der Krise der Konzertmusik als Gattung, vom Niedergang des Konzertwesens und von der daraus resultierenden Fragwürdigkeit der zweckfreien Kunstproduktion nimmt der ADMV keine Notiz. Nun könnte man ja eine Festwoche wie diese Bremer als eine Art Gegendemonstration auffassen, als einen praktischen Beweis, daß dieses angeblich haltlose Gerede von einer Konzertkrise nichts ist als ein Sport der Literaten. Man könnte – aber man kann es nicht mehr, wenn man Zeuge dieses Festes gewesen ist. Daß diese Ausstellung der Mittelmäßigkeiten in den Spielplänen der kommenden Saison viele Früchte tragen wird, kann ich mir nicht denken. Und das wäre doch der Zweck; oder sind die Musikfeste allmählich ein Selbstzweck geworden?

Chor-, Orchester- und Kammermusik wurde in Bremen in üppigem Umfang herausgestellt. Die Länge der einzelnen Konzerte ist übrigens ein Unfug, der die Gäste verärgert und den Komponisten nur schaden kann. Ein Abendprogramm umfaßte sieben Nummern, und wenn man bei Nummer 6 wieder aufmerksam wurde, so darum, weil es sich hier um das beste Stück des ganzen Festes handelte: um das Konzert für Orchester und Klavier von Hermann Reutter, einen gelungenen Beitrag zu der neuen, konzertanten Spielmusik. Es wäre ganz inadäquat, diesem Werk die mangelnde Dialektik zwischen Solo und Tutti vorzuwerfen, diese Musik ist in sich konzertant. Reutter, dessen strenger und dennoch zugänglicher Stil schon im „Hiob" aufgefallen war, hat gewiß an Strawinsky und Bartók gelernt, ohne in Nachahmungen zu entgleisen. In seinem Konzert sind zwei rasche Sätze, ein toccatenhaft stürmendes Allegro mit erregenden Akzentverschiebungen, ein apartes Scherzo, mit zwingender Formlogik um das zentrale Adagio gebaut, dem zwar die Gelöstheit einer echten Melodik noch nicht gegeben ist, das aber doch gehaltvoller in der Substanz ist, als die meisten langsamen Sätze der neuen Musik. (Die Adagio-Teile scheinen immer mehr die Krisenzone des jungen Stiles zu werden, auch bei den besten Talenten. Ich glaube, die Ursache darin zu sehen, daß es zwar eine neue Motivik, aber keine stichhaltige neue Melodik gibt.)

Zwischen den beiden Polen einer sinfonisch-dramatischen und einer suitenhaft-konzertanten Musik spannen sich die Möglichkeiten gegenwärtigen Schaffens, wenn auch die

dramatische Sinfonik nur ein Überlebsel der nachromantischen Epoche ist. So konsequent wie Reutter hat sich unter den Bremer Autoren sonst keiner zu dem konzertanten Typus entschlossen. Mischbildungen treten auf. So etwa ein „Concerto sinfonico" von Hans Brehme, der den in sich unmöglichen Versuch unterbreitet, das „Concerto grosso sinfonisch zu erweitern". Kurt von Wolfurts Partitur, die sich ausdrücklich Concerto grosso nennt, umreißt die Aussichten für eine neue Formulierung dieser Gattung viel glücklicher, wenigstens in der französischen Ouvertüre des Anfangs und im behenden Schlußteil. Der noch unbekannte Karl Höller verrät ebenfalls Ansätze zu einem musikantisch belebten Stil; er besticht durch den munteren Zugriff seines Talents, das sich nur von allzu vielen und unvereinbaren Vorbildern noch lösen muß.

Auch das sinfonische Extrem ist noch zu finden. Bei dem meisterhaften Könner Sekles zum Beispiel, dessen erste Sinfonie, trotz der heftigen Kontrapunktik ihres Finales, ganz rückwärts gewandt ist. Wenn man das Sinfonische als einen Stilbegriff höherer Gattung faßt, dann muß man hier auch den 90. Psalm des allzu jung arrivierten Kurt Thomas einbeziehen. Diese Musik in ihrer pathetisch-äußerlichen Geste, ihrer dekorativen Malerei, ihrem großen Aufwand bei minimalem Inhalt ist wieder ganz und gar alte Schule. (Von Rudolf Siegel, der einen militaristischen Text mit lautem Bombast hinlegt, oder August Reuss, der mit gediegenen Effekten das titanische Klavierkonzert der Brahmszeit heraufbeschwört, ganz zu schweigen.)

Bezeichnend für die gesamte Veranstaltung ist das überaus anständige Niveau der handwerklichen Arbeit. Das gilt für Siegel und Reuß, das gilt für ein dünnes Bläserkonzert von Julius Weismann so gut, wie für die derbere Machart einer etwas knalligen Lustspiel-Suite von Hermann Wunsch. Es gilt auch für die Kammermusikwerke, für die Streichquartette von Spanich oder Geierhaas. Eine Flötensonate des nebenamtlichen Musikers Paul Feldhahn müht sich wenigstens um Durchsichtigkeit und obligate Stimmführung. Auch Berezowsky, der zweite Russe des Festes, kann gewandt schreiben, wendet seine Fähigkeiten aber auf ein Violinkonzert, das sich von früheren Exempeln slawischer Geigenkonzerte nicht sehr wesentlich unterscheidet. Je besser das Handwerk, desto lahmer die Einfälle – das ist das nicht sehr erquickende Ergebnis.

Von der Unsicherheit melodischer Gestaltung, die ich andeutete, muß naturgemäß die vokale Solomusik stärkstens betroffen werden. Leo Kauffmann, in einem Liederzyklus für Alt und Orchester, probiert es noch einmal mit den schönbergisch zerspellten, expressionistisch gefärbten Linien. Wolfgang Jacobi möchte (in fünf Barockliedern) alte Formen mit einer neu geformten Melodik versöhnen, ohne die Stimmung dieser verschnörkelten Dichtungen recht zu treffen.

Eher ist die a cappella-Chormusik auf dem Wege, zu einem prägnanten Eigenstil vorzudringen. Sie liegt im Begabungsbereich des jungen Pepping. Was seiner Wirkung oft entgegensteht, ist die klangliche Sprödigkeit. Auch die sechs Sätze seiner Choralmesse, die mit linearer Strenge über dem thematischen Fundament des choralen Materiales errichtet ist, werden leicht trocken, doktrinär. Der Schweizer Moeschinger hat seine nicht gewöhnliche, zwischen Kühnheit und Dilettantismus seltsam schwankende Satzweise auf einen ihm verschlossenen, feierlichen Text von George angewandt, („Gottes Pfad ist uns geweitet"). Sehr glücklich hingegen hat sich Petyrek orientalische Gedichte zu einem „Beduinischen Diwan" ausgewählt. Aber er hat Einfälle auch über den exotischen

Reiz der Texte hinaus. Er musiziert mit melismatischer Stimmführung, mit Summtönen, rhythmisierenden Bässen und darüberschwebenden Deklamationen eines Solisten sehr ansprechend; schade, daß er den Reiz des Eigenartigen durch Wiederholungen abschwächt.

Zwei Opern rahmten die Konzerte, typisch mittlere Lösungen auch sie. Der „Idomeneo", den Strauß so willkürlich bearbeitet und mit seinem Personalstil durchsetzt hat, rechtfertigt wohl bei Gelegenheit eine eingehendere Ablehnung. In Bremen war eine unbewegte, szenisch verunglückte Aufführung nicht geeignet, das ohnehin geringe dramatische Interesse zu steigern. Das Stadttheater hat sich aber mit der Darstellung von Manfred Gurlitts Oper „Soldaten" rehabilitiert. Wenn Gurlitt sich auch hier an die Technik der kurzen Szenen hält, wie in seinem Wozzeck, den er seinerzeit unabhängig von Berg komponiert hat, so gehorcht er nur einem Gebot der Klugheit, weil ihm die Kurzatmigkeit seiner Erfindung den breiteren Aufriß großer Szenen nicht erlaubt. Gurlitt steht spürbar noch unter dem Einfluß von Strauß. Zuerst meint man, einen formal gebundenen, sinfonisch entfetteten Strauß zu hören. Leider sinkt das Werk, je weiter der Abend fortschreitet, in Banalität und Dagewesenheit ab. Immerhin arbeitet Gurlitt mit kammermusikalischer Orchesterbehandlung und äußerster Kantabilität auf eine Verdeutlichung des Textwortes hin, die unbedingt zu begrüßen ist.

Ich muß es mir versagen, die vielen und verdienten Mitwirkenden auch nur aufzuzählen. Aber nicht unterschlagen kann ich ein bewunderndes Wort für den erzieherischen Dirigenten Ernst Wendel und seine vortrefflichen Bremer Stadtmusikanten.

Soziologie

Wir geben in dieser neuen Rubrik einer Fragestellung selbständigen Raum, die in unserer Zeitschrift vielfach behandelt wurde. Sie war inzwischen zum Grundthema der Zeitschrift *„Musik und Gesellschaft"* gemacht worden, die ihr Erscheinen leider eingestellt hat. *Dr. Hans Boettcher,* ihrem früheren Schriftleiter, haben wir die selbständige Leitung dieser Rubrik übertragen.

Die Schriftleitung.

Musiksoziologie

Hans Boettcher

Der hier angekündigte Titel, unter dem in dieser Zeitschrift einer neuen Arbeitsrubrik Einlaß gegeben wird, ist in letzter Zeit so geläufig geworden, daß es scheinbar keiner Begründung bedarf, wenn er hier in betonter Weise aufgerufen wird.

Dennoch entsteht Verlegenheit, wenn eine bündige Antwort auf die Frage erteilt werden soll: „worum geht es der Musiksoziologie?" Und wenn in dieser Verlegenheit darnach gesucht wird, wo denn der Begriff „Musiksoziologie" zu Hause ist, so zeigt sich, daß er eigentlich nirgends ein anerkanntes Heimatrecht besitzt, es sei denn im öffentlichen Hören-Sagen. Der allbekannte und beruhigende Klang nach akademischer Fachwissenschaftlichkeit, der dem Wort „Musiksoziologie" eignet, läßt die Frage nach dem eigentlichen Wesen von Musiksoziologie überhören und sichert dem Begriff zugleich um so leichtere Eingängigkeit in der Sphäre des Literatentums. In dieser

sicheren Deckung geht der Begriff „Musiksoziologie" allenthalben um, und in seinem attributivischen Sprachgebrauch als „musiksoziologisch", „musikgesellschaftlich" fügt er sich unbedenklich der Vielheit abstrakter Redewendungen an: wir hören und lesen von „musiksoziologischen Grundlagen, Erscheinungen, Forderungen, Bedingnissen, Hintergründen, Faktoren" usw.

Es bleibt kaum ein Gebiet übrig, dem heute nicht ein Anrecht auf die „soziologische Perspektive" gesichert wäre. Diese unbegrenzte Heranziehung des „soziologischen Gesichtspunktes" und seine beliebige Weiterempfehlung innerhalb der öffentlichen Meinung gleicht einem dauernden Entlehnen des Begriffs „Soziologie", dessen rechtmäßiger Eigentümer nie ganz zurückverfolgt werden kann, während als sein vermeintlicher Eigentümer die zweckfreie Wissenschaft im Hintergrund bleibt, trotzdem diese selbst den Kampf um die akademische Legalität der Soziologie als Wissenschaft keineswegs entschieden hat. So entbehrt auch der Begriff „Musiksoziologie" jeder Dingfestigkeit. Er läuft um in der öffentlichen Musikpublizistik und versteckt sich zumeist hinter Begriffen wie „Musikleben", „Musikorganisation", „Musikpolitik", „Gebrauchsmusik", „musikalische Situation" u. a.

Sollte aus dieser Beobachtung geschlossen werden dürfen, daß Musiksoziologie überhaupt nur faßbar und greifbar ist in der Behandlung bestimmter Fragen, die Musik mit außermusikalischen Erscheinungen des alltäglichen Lebens in Verbindung setzt, daß also z. B. die Aufstellung von Themen wie „Volksmusik", „das musikalische Publikum", „der Musikhörer", „Autorenrecht" u. a. allein schon den Inbegriff von Musiksoziologie ausmachen? Und liegt es demnach im Wesen von Musiksoziologie selbst, daß sie sich als eigenes und selbständiges Sondergebiet musikalischer Erkenntnis ausschließt?

Darauf ist zu antworten: der Blick auf den alltäglichen Umgang mit dem Wort „Musiksoziologie" läßt erkennen, daß diese den Sinn, das Wesen und die Berechtigung von Musiksoziologie betreffende Frage überhaupt noch nicht ernsthaft gestellt worden ist, sondern daß „Musiksoziologie" vielmehr ständig als scheinbar bekannte und feste Größe in Rechnung gestellt ist, ohne daß je damit auch eine ernstliche Abrechnung erfolgt wäre.

Von hier aus finden wir eine erste und eindeutige Rechtfertigung zum Aufruf unseres Arbeitstitels und seiner Grundfrage: „Worum geht es der Musiksoziologie?"

Wir begegnen „Musiksoziologie" als dem, was es heute wirklich ist: als einem Schlagwort der öffentlichen Kunstmeinung und Musikpublizistik. Wir treffen Musiksoziologie als Stichwort für die unbestimmten Neuerungsideologien eines rein ästhetischen Radikalismus, eines literarischen Fortschrittlertums, dessen unfertige Formulierungen im Nachreden der Öffentlichkeit zum Schlagwort werden. Als Schlagwort ist „Musiksoziologie" gekennzeichnet, weil es im Munde geführt und wahllos gebraucht wird, ohne daß Klarheit und Eindeutigkeit über diesen Gebrauch besteht. Schlagworte sind nicht um der wirklichen Erkenntnis, sondern um einer augenblicklichen, meist selbstgefälligen Wirkung willen geredet. Darum sind sie in ihrer Wortbedeutung immer unklar gehalten: man soll auf sie hinhören, ohne sie ganz zu durchdenken. Sie wollen Assoziationen wachrufen, vorschnelle Kombinationen von Vorstellungen: soziologisch – sozial – Sozialisierung – Gemeinschaft – Volk – Kollektivismus – Vergrupptheit – Vergesellschaftung – Rationalisierung — Einheitsmensch – Massen-

verband ist eine solche Kette von Vorstellungen für unseren Fall, die beliebig erweitert werden könnte, an der sich Schlagwort an Schlagwort reiht und die in dem naiven Hörenden eine Scheinwelt von fertigen Zukunftsbildern errichtet. Was im kapitalistischen Geschäftsbetrieb die Schlagzeile, die aufblitzende und weithinleuchtende Lichtreklame ist, die eine Welt von Neuheiten und Wundern verspricht, das ist in der öffentlichen Kunst- und Literatenpublizistik das wissenschaftlich legitimierte, zum Schlagwort gewordene Fremdwort, das Spielraum für die weitgehendsten Anschauungen, Überzeugungen und Interpretationen offen läßt, das die Dinge aus ihrer wirklichen Alltäglichkeit heraus in die Unnahbarkeit geheimnisvoller neuer Beziehungen versetzt und sie, gleich der Scheinwerferreklame, in der Leere erstrahlen läßt.

Diese Charakterisierung stimmt mit der gewohnheitsmäßigen Anwendung von Musiksoziologie in Wort und Schrift überein. Musiksoziologie wird als neuer Betrachtungsstandpunkt verwertet. Wenn wir einmal aus den geläufigsten Zusammenhängen heraus zitieren, so äußert sich hier Musiksoziologie immer als „soziologische Beleuchtung, Perspektive, Spiegelung“ von musikalischen Verhältnissen, Situationen, Gegenständen. Der „musiksoziologische Gesichtspunkt“ wird „mitherangezogen“, er soll gewissermaßen das Bild einer ästhetischen, historischen oder pädagogischen Betrachtung abrunden, er soll den behandelten Gegenstand noch von einer „anderen wichtigen und aktuellen Seite aus spiegeln“. Musiksoziologie steht hier gleichsam als letztmöglicher Punkt einer Aufsatzdisposition, die sich ihrem Thema von den verschiedensten „Blickwinkeln“ aus nähert, es in einer neuen „Spielart“ variiert.

Bei all dem geht es nicht um das, was Musiksoziologie zu versprechen scheint: um eine unerbittliche Aufdeckung und Durchdringung vorgefundener musikalischer Tatbestände bis zu dem Endpunkt, da sie gesellschaftlich brennend und fraglich werden, sondern es erfolgt in lockerem Zusammenhang ein Hinweis auf etwas, was möglicherweise und vermutlich noch „hinter den Dingen“ steht, sei es als „Idee“ als „Triebkraft“ oder – als „selbstverständliche Voraussetzung“.

So ist „Musiksoziologie“ im heutigen alltäglichen Gebrauch umschrieben als Redewendung, Schlagwort, Stichwort, Spielart, Hinweis, Andeutung für die allerverschiedensten Mutmaßungen, Abhängigkeiten, Bedingtheiten und Bezogenheiten des Musizierens auf einen unbestimmten Nenner, der sich bald als „Volk“ bald als „Gemeinschaft“, als „Nation“, „Staat“ oder „Gesellschaft“ auszuweisen versucht. Diese Art von „soziologischer Einstellung“ muß aber zwangläufig von vornherein dem echten soziologischen Denken, d. h. dem konsequenten Durchfragen durch die Begriffe und Erscheinungen bis zur Erreichung bindender Erkenntnisse und bis zum Zwang praktischer Folgerungen den Weg verstellen.

Wenn Musiksoziologie zum Ausdruck einer dahingerichteten Bemühung wird, schnelle Beziehungen zwischen fertigen Begriffen und Vorstellungen wie z. B. „Jazz und Maschine“, „Polyphonie und Gemeinschaft“, „Impressionismus und Bürgertum“ zu schaffen, vorhandene Anschauungen zu regristrieren, den musikalischen Gesamtverbrauch nach seinen Bedürfnissen „soziologisch zu gliedern“, so heißt dies nichts anderes, als daß in die tatsächlichen Erscheinungen eine nachträgliche Ordnung hingelegt wird, die einem von außen herangetragenen Formungswillen entspringt. Aber was hier als Ordnung, Form und Gesetz erkannt ist, besteht immer nur für den „prinzipiellen Betrachter“ von außen.

Jenes sich soziologisch gebärdende Verhalten aber, das aus formalem Neuerungsdrang heraus vielfach die soziologische Methode gegen die ästhetische Methode ausspielt, kommt selbst dem ästhetischen Verhalten am nächsten gleich.

Dieser kurze Blick auf den gewohnheitsmäßigen Umgang mit „Musiksoziologie" soll dazu dienen, die Frage nach Musiksoziologie dringlich zu machen. Die Dringlichkeit einer Sache erwächst aus ihrer Unhaltbarkeit, nicht aus der Aufstellung von Dogmen und Theorien. Bindende Ergebnisse und Erkenntnisse können nur durch sachliches Befragen gewonnen werden. Als erste Aufgabe erscheint es notwendig, daß gerade das zur Frage gestellt wird, was gewohnheitsmäßig als „Musiksoziologie" herumgetragen wird und das jeder mittragen hilft, der sich der Auseinandersetzung entzieht.

Wir versuchen, Musiksoziologie dadurch zur Frage zu stellen, daß wir verschiedene Vertreter aus musikalischen Berufs- und Laienkreisen zur Äußerung auf die Frage „worum geht es der Musiksoziologie" aufgefordert haben. Die Fragestellungen bezogen sich im einzelnen darauf, wo eine Begegnung mit Musiksoziologie stattgefunden hat, was unter Musiksoziologie verstanden ist und was von Musiksoziologie erwartet wird. Wir sind uns der Bedenken bewußt, die gegen jede Art von Umfragen vorzubringen sind und erwarten nach unseren obigen Darlegungen zum wenigsten davon eine „fertige Problemlösung". Vielmehr soll diese Sammlung von Äußerungen dazu dienen, die Basis unserer Aufgabe zu erweitern und unserer Fragestellung möglichst weitgehende Mitarbeit zu sichern. Es braucht nicht betont zu werden, daß die nachfolgenden Stellungnahmen nicht eine heutige Gesamtmeinung über Musiksoziologie repräsentieren. Die allgemeine Meinung über „Musiksoziologie" wurde vielmehr in unseren obigen Darlegungen zu charakterisieren versucht, und so muß von den folgenden Äußerungen vorausgeschickt werden, daß ihre Verfasser größtenteils eine Begegnung mit Musiksoziologie jenseits des bloßen Hören-Sagens gefunden haben. Die Ergebnisse der Umfrage sollen den Ansatz für unsere weiteren Untersuchungen sein, als deren zweckmäßige Form wir die der Diskussion erachten.

Diskussion

Wir geben hier einen Teil der auf Grund einer spezialisierten Umfrage eingegangenen Beiträge. Die Fortsetzung dieser Diskussion wird im nächsten Heft erfolgen.

Die gesellschaftskritische Funktion der Musiksoziologie

Die Berührung mit musiksoziologischen Fragen ergibt sich für jeden denkenden Musiker heute notwendig aus der Praxis seiner täglichen Arbeit. Äußere Verhältnisse, Wirtschaftslage, Technisierung zwingen zur Auseinandersetzung mit den das Musikleben und den einzelnen Künstler bedrängenden Faktoren; wesentlicher noch ist, daß die innere Erschütterung der Existenzgrundlagen aller seither herrschenden Musizierformen vom Musiker, vornehmlich vom schaffenden, ganz neue Zielsetzung fordert. Häufig betont man die Gefahr, daß durch allzu weitgehende Berücksichtigung der musikalischen Außenbeziehungen (des „Gebrauchswertes" von Musik) die Bedeutung der Musik als einer geistigen Macht für sich selbst herabgemindert werde. Ich glaube, daß diese Meinung, die sich auf die stets unvermeidliche, aber durchaus unwichtige Tatsache eines gewissen Mitläufertums stützt, irrig ist; sie mißversteht das Wesen des Schaffens und sucht die Autonomie der Kunst in falscher Richtung. Man wird von Musiksoziologie andererseits nicht nur billige Rezepte zur Krisenheilung erwarten dürfen; aber sie kann, recht verstanden, durch Besinnung klärend und wegweisend wirken, Hemmnisse beseitigen helfen und schließlich ihr Teil mitarbeiten am Bau einer neuen Gesellschaft, die erst Möglichkeit und positive Voraussetzung einer nicht nur technisch, sondern auch in der Haltung neuen Musik in sich schließt.

Erich Katz
Lehrer am Musikseminar der Stadt Freiburg i. B. und des R. D. T. M.

Musiksoziologie als Erkenntnis tatsächlichen Seins

Was der soziologischen Arbeitsweise den Vorzug vor anderen verleiht, das ist das große Maß an *Sicherheit*, das ihren Untersuchungen innewohnt. Jene schwankende Größe, die im Kunsturteil durch den *Geschmack* des einzelnen repräsentiert wird, ist bis zu einem hohen Grade ausgeschaltet. In der Musiksoziologie geht es nicht um das, was gefällt, nicht um das, was sein sollte oder könnte, sondern allein um das, was *ist*. Soziologische Feststellungen sind *kontrollierbar*. Da gibt es keine Debatten, nur feste Tatsachen. Wie wir mit diesen Tatsachen fertig werden, wie wir zu ihnen stehen und wie wir nach ihnen handeln, das wiederum enthüllt unsere persönliche Gesinnung, das kennzeichnet unser soziales Verhalten. Die wichtigsten Grenzgebiete der Soziologie sind deshalb auch: Politik und Pädagogik.

Eberhard Preußner
Herausgeber und Schriftleiter der „Musikpflege“

Musiksoziologie als Selbstorientierung und musikgeschichtliche Betrachtungsweise

Der Grundsatz der Musiksoziologie, der besagt, daß alle Musik und alles Musizieren beeinflußt wird von der jeweilig bestehenden Gesellschaft, von der Umgebung des Produzenten und des Verbrauchers, wird schon durch die bloße Existenz einer Musiksoziologie belegt. Das Verlangen des einzelnen, sich überhaupt in der heutigen Gesellschaft zu orientieren, zeigt deutlich genug den Einfluß seiner Umgebung (sonst brauchte er sich ja nicht zu orientieren). Von den beiden Aufgaben der Musiksoziologie, 1: Orientierung und 2: Soziologische Betrachtung der Musikgeschichte, ist diese Forderung die erste und hauptsächlichste, weil sie unmittelbar in das Leben eingreift, indem sie den Betreffenden über die Gesellschaft, in der er lebt, und seine Funktion in ihr unterrichtet, ihm also die Möglichkeit gibt, sie zu diskutieren. Mit den bei der, sagen wir „praktischen“ Musiksoziologie (1) gewonnenen Erkenntnissen — dazu gehört z. B. der oben angeführte Grundsatz — kann man dann die theoretische Musiksoziologie (2) ausbauen.

Fritz Griepentrog
Unterprimaner der Karl Marx-Schule in Berlin-Neukölln

Konkrete Sinngebung als positive Absicht der Musiksoziologie

Es gibt bereits viele, die die musiksoziologische Betrachtungsweise dadurch glauben abtun zu können, daß sie sie als Mode bezeichnen. Wir können mit ihnen darüber nicht streiten. Wenn diese von ihnen so empfunden wird, so ist das ihre eigene persönliche Angelegenheit, die weniger die musiksoziologische Orientierung als solche charakterisiert, als die immerhin recht bedenkliche Haltung, die hinter einer solchen Aussage steht. Der Wert einer Sache bestimmt sich ja weitestgehend darnach, was der einzelne jeweils selbst mit ihr zu beginnen weiß.

Vermag man die Fragestellung der Musiksoziologie auf rechte Weise zu verstehen, dann wird es allerdings evident, daß ihre gegenwärtige Aktualität keine zufällig sporadische ist, daß vielmehr die augenblickliche Situation ihrer als Aufgabe ganz einfach bedarf. Sie ist kraft ihrer kritischen Funktion die einzig wirksame und konkrete Handhabe gegen die Usurpation heutigen Daseins durch die Gewalttätigkeit und Unverbindlichkeit musikalischer Bildungsbegriffe, die unsere musikalische Praxis gegenwärtig beherrschen: gleichviel woran sie sich ideologisch auch immer orientieren mögen. Die positive Absicht der Musiksoziologie kann darum nur darin bestehen, daß all das, was heute musikalisch getan wird, durch das ausdrückliche Bezogensein auf die Wirklichkeit und die Zusammenhänge unserer sozialen Existenz wieder so etwas gewinnen kann wie Realität und konkreten Sinn. Und dessen bedarf es gegenwärtig mehr, als es die meisten zugeben und wahrhaben wollen.

Ernst Emsheimer
Musikalischer Fachverwalter der Reichsarbeitsgemeinschaft der „Kinderfreunde“
Ortsgr. Frankfurt a. M.

Musiksoziologie, ihre wissenschaftliche und ihre praktische Seite

Musiksoziologie ist ein wissenschaftlicher Begriff geworden, neutral unverbindlich. Der Mensch in seinem alltäglichen Dasein wird diskutiert, aber nicht erfaßt.

Ich greife einige grundlegende musiksoziologische Tatsachen der letzten Jahre heraus: Jöde hat gezeigt, wie lebendig und unmittelbar Beziehungen zwischen Mensch und Musik überhaupt sein können. Eisler schafft eine Musik, die speziell für den Gebrauch des Proletariers bestimmt ist.

Jazzmusik ist trotz vielfacher „Verwarnung“ ein grundlegender Faktor heutiger Musikausübung geworden — öffentlich oder heimlich. Alte polyphone Musik wird für bestimmte Kreise zu einem humanistischen Ideal.

Das Prinzip l'art pour l'art — Kunst als Selbsterfüllung — wird in der Musik in letzter Zeit heftig umstritten. Der Proletarier hat durchschnittlich gar nicht Zeit noch Kraft, sich mit Musik ernstlich zu befassen. „Erst kommt das Fressen, dann kommt die Kunst“ (Dreigroschenoper).

Solche soziologischen Tatsachen zu ordnen, die Zusammenhänge zu erforschen und zu erklären, mag eine wichtige Aufgabe für den Musikwissenschaftler sein. Ich als praktischer Musiker empfinde es als persönliche und dringendste Pflicht jedes einzelnen, der mit Musik zu tun hat, zu solchen Tatsachen direkt Stellung zu nehmen, dafür oder dagegen zu kämpfen, durch Kritik und Erfahrung zu lernen und das Erkannte möglichst ohne Kompromisse durchzusetzen.

Fritz Thöne
Konzertpianist und Volksmusikschullehrer

Musiksoziologie als Mittel sozialer Musikkritik

Oft habe ich nachgedacht wie es möglich ist, daß dieselbe Musik, die ich mit Freude und Verständnis in einem Kreis von jungen Menschen musizierte, an Kraft und Lebendigkeit verlor, wenn ich versuchte, die gleiche Musik in andern Gesellschaftskreisen zu musizieren. Ein und dieselbe Musik war für die einen Offenbarung, während die andern sie für stumpfsinnig hielten. Solche Beobachtungen machte ich bei Konzerten, offenen Singstunden, im Kaffeehaus und in der Oper. Dabei waren es offenbar nicht Altersunterschied oder ungleiche musikalische Begabung, die für diese verschiedenartigen Einstellungen zur Musik maßgebend waren, sondern ein unterschiedliches Herkommen, von dem aus Musik gehört wurde. Ich denke z. B. an Musik in der Jugendbewegung, zu der es für Uneingeweihte oft unmöglich ist, Zugängigkeit zu finden, weil das Musizieren einer bestimmten Weltanschauung unterworfen wird. Auf Singwochen, die ich miterlebte, war erste Bedingung völliges Aufgehen und Einfühlen in eine gemeinsame Lebensform und Denkweise. Dieses Musizieren blieb aber in seinem Sinne dem verschlossen, der nicht in der Lage war, sich dieser „Gemeinschaft" einzuordnen. Beim Schlager und der gewohnheitsmäßigen Musik, die uns im Alltag durch Radio und Schallplatte begegnet, *scheint* der Hörer solchen ideologischen Voraussetzungen enthoben zu sein. In Wahrheit sind es nur andere Voraussetzungen, unter denen er hier Musik hört, nämlich etwa der Wunsch nach Ablenkung oder nach Bildung, der typisch ist für die gesellschaftliche Alltagslage des heutigen im Betrieb stehenden Durchschnittsmenschen. Ich glaube, hinter jeder aufgeführten und gehörten Musik stehen bestimmte Schichten von Hörern, in denen ein und dieselbe Musik je nach dem gesellschaftlichen Standort der Hörer, die verschiedenste Wirkung auslöst. Das Rundfunkprogramm ist nichts anderes als eine Registertafel der musikalischen Bedürfnisse aus den verschiedenen Gesellschaftsschichten.

Musiksoziologie soll uns Klarheit geben über die gesellschaftliche Funktion des heutigen Musikbetriebs, in dem wir stehen, sie soll uns die Möglichkeit einer sozialen Kritik und Stellungnahme zu aller Musik, die uns begegnet, geben.

Hilde von Larcher
Privatmusiklehrerin

Musiksoziologie, ihre Erkenntnis aus der alltäglichen Beobachtung

1916. Die ausgehungerte Großstadtjugend wird aufs Land geschickt. Wir sind in O. Kriegsgefangene, erledigen da die landwirtschaftlichen Arbeiten. Täglich kommen wir mit ihnen zusammen, werden gute Freunde. Wohlgemerkt es ist jene Zeit: „Jeder Schuß ein Ruß!" Und die Russen sind es, mit denen wir abends zusammensitzen, zu einer „Gemeinschaft" verschmolzen, in Tränen der Rührung ausbrechend, weil — ja, weil unsere „Feinde" so gute *Sänger* sind. Und doch, an den Fronten geht es seinen Gang.

Oder, in der Philharmonie sehe ich Meister G., der begeistert applaudiert, weil vom Chor so schön gesungen wurde: „Freude — — — alle Menschen werden Brüder, wo dein holder Flügel weilt!" Dieselben Hände aber, die jetzt so freudig ineinanderschlagen, klatschen morgen in der Werkstatt dem Lehrling, der für 56 Pfg. Material verdirbt, hinter die Ohren!

Musiksoziologie soll den Zusammenhang, der besteht zwischen Sein und Bewußtsein, unter besonderer Berücksichtigung der musikalischen Beziehungen klären.

Gerhard Kowalewsky
Fabrikschlosser in Siemensstadt

„Enthebung und Alltäglichkeit" als Fragestellung der Musiksoziologie

Es wird für den Gesangslehrer der Volksschule von Tag zu Tag schwieriger, das Lied- und Musiziergut zu finden, das besonders dem proletarischenGroßstadtkinde angemessen ist und von ihm ergriffen wird. Das Volkslied, kaum wiederentdeckt und in allen möglichen Formen und Stilen bereitgestellt, scheint seine Kraft bereits wieder zu verlieren. Das Kind findet sich in ihm nicht wieder. Mit dem Begriff des Anachronismus ist hier noch keine bündige Erklärung gegeben. Man ist solange gezwungen, das Musikalisch-Vorgangsmäßige allein in den Vordergrund zu stellen, als die Frage ungeklärt bleibt, wodurch das heutige Kind angesprochen wird. Alle Versuche, die Requisiten des modernen Lebens (Telefon, Straßenbahn etc.) in die Texte mit aufzunehmen, sind bisher nicht überzeugend gewesen, wie überhaupt die bloße Aktualität keine Abhilfe bringt.

Musiksoziologie hätte die Frage zu klären, welche Bedeutung das Musizieren in der jeweiligen gesellschaftlichen Situation tatsächlich für den einzelnen hat, d. h. wie weit seine Wirkung in das Alltagsleben hineinreicht und umgekehrt, wie weit dieser Alltag in ihm zur Formgebung gelangen kann.

Dementsprechend scheint mir die dringendste Aufgabe, den Begriff der „Enthebung" daraufhin zu untersuchen, in welchem Maße der Anteil der bloßen Ablenkung vorherrschend ist, bezw. ob abseits alles Illusionären eine Art des Musizierens möglich ist, in der sich der Alltagsmensch mit all seinen wirren Bindungen, aber in einer Bildung von Freiheit und Notwendigkeit wiederfindet. In reinster Formulierung also, ihm selbst zur Orientierung seinem eigenen Leben gegenüber.

Fritz Hoffmann
Rektor der Rütli- (Versuchs-) Schule in Neukölln

Praktische Ziele der Musiksoziologie

Meine erste Begegnung mit Musiksoziologie fällt in die Nachkriegsjahre. Ich war damals in einem größeren Kur- und Badeort Süddeutschlands als Konzertmeister tätig. In dieser Arbeitsstellung tauchte in mir zum ersten Male die

Frage auf, für wen machst du eigentlich hier Musik, wer fühlt sich hier durch diese Musik angesprochen, *welche* Musik spricht hier *wen* frühmorgens, vormittags, nachmittags und abends an? Das musikgenießende Publikum nahm alles Gebotene tagtäglich mit der gleichen Selbstverständlichkeit und Langweile hin. Das Bild veränderte sich, als ich in einer mittelgroßen süddeutschen Universitätsstadt einem traditionellen Musikleben begegnete. Hier waren es vor allen Dingen die Universitätskreise, die Hausmusik pflegten, und ich fand einen Hörerkreis, der wesentlich kritischer an die einzelnen Erscheinungen heranging. Programmgestaltung und Literaturauswahl wurden ganz stark von diesem Laienkreis bestimmt. Das Jahr 1924 brachte mich mit der musikalischen Jugendbewegung in Berührung. Hier sah ich gewisse Versuche, das stagnierende Musikleben zu aktivieren, und aus diesem Grunde entschloß ich mich, an dieser Aufgabe mitzuarbeiten. Doch erst die musikalische Fortbildungsarbeit an einem proletarischen Sing- und Spielkreise im Südosten Berlins ließ mich die *Dringlichkeit* der musiksoziologischen Fragestellung erkennen. In diesem Laienkreis tauchten selbst musiksoziologische Fragen auf. Über Sinn und Zweck alter und neuer Musik wurde hier diskutiert und führte dazu, daß neue Musik entstand, die auch von diesem Augenblick an nicht mehr aus diesem Kreise fortzudenken war.

Unter Musiksoziologie verstehe ich die eindeutige und klare Stellungnahme und Untersuchung von Musik in all ihren Beziehungen. Die Stellungnahme jedes einzelnen aus seiner Existenz heraus zum Werk und nicht zuletzt zum Text (soweit es sich um Chorwerke handelt) ist unumgänglich notwendig. Vielleicht gibt es an dieser Stelle keine „Meisterverehrung“, sondern nur eine Prüfung auf Brauchbarkeit und damit wiederum ein Sichangesprochenfühlen. Ist letzteres der Fall, so ist eine echte Beziehung zur Musik hergestellt. Solange diese Beziehung unverbindlich ist, kann von einem Gefaßtsein oder einem Einsatz für das Werk keine Rede sein. Ich verstehe also unter Musiksoziologie ein *Bewußtmachen* aller der Kräfte, die in der Musik oder mit ihr irgendwie zu tun haben, gleichgültig ob es sich nun um Kunst-, Volks-, Tanz-, Straßen- oder Propagandamusik handelt. Durch ein solches Bewußtmachen wird der einzelne *die* Musik kennen lernen, zu der er sich auf Grund seiner Existenz hingezogen fühlt und die „seine“ Musik darstellt. Unter Musiksoziologie verstehe ich nicht jene unklare und verwaschene Stellungnahme intellektueller Snobs, die nur herumschnüffeln wollen und dabei schon vorgängig gegen alles eine obligatorische Ablehnung haben. Hinter dieser „Einstellung“ steht meistens nur große Überheblichkeit, leider aber auch sehr oft musikpolitische, oder besser gesagt, politische Feigheit und Feigheit vor offenem und ehrlichem Bekennen.

Von der richtigen Durchführung einer musiksoziologischen Arbeit erwarte ich stärkeres Interesse für Musik, vor allen Dingen von der noch unverbildeten und nicht überfütterten *proletarischen* Gesellschaftsschicht. Diese Kreise haben erst nach dem Krieg selbständige Beziehung zur Musik aufgenommen und fangen an, sich ihre eigene Musikkultur aufzubauen. Hier erwächst die Aufgabe, alle damit zusammenhängenden Fragen, mögen sie rein musikalischer, textlicher oder sozialer Art sein, zu *klären*.

Für uns lebende Schaffende entsteht hier eine eindeutige Aufgabe. Die Aufgabe ist so neuartig, daß es eines Sichversenkens in die Aufgabe dringend bedarf, wenn sie richtig gelöst werden soll. Nicht Schreibtischarbeit kann hier helfen, sondern Erkennen vorhandener Bedürfnisse!

Ernst Lothar von Knorr
Komponist und Volksmusikschulleiter

Musiksoziologie als Grundlage neuer Geschichtsdarstellung

Zweierlei erwarte ich von der Musiksoziologie. Einmal Bereicherung der methodischen Blickpunkte, d. h. stärkere Verlebendigung des an sich ungestalteten, toten Stoffes. Keineswegs erscheint mir Musiksoziologie als die Betrachtungsweise, hinter der andere Zielsetzungen im Werte zurückstehen, sondern als eine neue Möglichkeit zu fruchtbaren Erkenntnissen unter alten bereits erprobten Wegen. Zweitens erhoffe ich von der Musiksoziologie den entscheidenden Anstoß zu einer Musikgeschichte für alle. Was die Nachbarwissenschaften (Kunst- und Literaturgeschichte) besitzen, das fehlt unserer jüngeren Disziplin: die im höchsten Sinne populäre Darstellung der Geschichte. Dafür kann eine bewußt durchgeführte Musiksoziologie die bindende Grundlage liefern.

Edwin von der Nüll
Musikkritiker

Musiksoziologie als Wegbereitung künstlerischer Ideen

Die Musiksoziologie behandelt die wirtschaftlichen Grundfragen der Musik innerhalb der Gesellschaft und deren Organe. Durch die Fragen, wer, wo, aus welchem Grunde, zu welchem Zwecke wird musiziert, kam ich zu der Ansicht, die Gestaltung eines musikalischen Kunstwerkes ist das Produkt einer jeweiligen Gesellschaft. Ich erwarte von der Musiksoziologie, daß sie Mittel und Wege findet zur freien Entwicklung der Idee der Künstler und daß deren Werke Eigentum der Allgemeinheit werden.

Kurt Wiemann
Orchestermusiker

Inwieweit läßt sich absolute Musik soziologisch ergründen?

In einem musikgeschichtskundlichen Kurs, dem ich anwohnte, wurden „alte, deutsche Liedlein“ (Sammlung: Forsters teutsche Liedlein) auf ihren Text, auf Rhythmus, Harmonik und Melodik hin untersucht. Den Untersuchungen gemäß wurde auf eine dazugehörende

Gesellschaft geschlossen. Die soziologische Untersuchung bei *Vokalmusik* ist einigermaßen leicht. Wie steht es aber bei *absoluter* Musik? Die Erfahrungen, die ich in dieser Hinsicht gesammelt habe, konnten keine eindeutige Bestimmung für eine der Musik entsprechende Gesellschaft geben. Man kann bei absoluter Musik wohl den wahrscheinlichen Zweck der Musik feststellen. Die Gesellschaft aber, die die Musik zum Klingen bringt, wird man von der Überlieferung ihrer absoluten Musik her kaum definieren kön.ien. Ich nehme das Beispiel eines Marsches: die Musik würde sich also nach gegebenen Voraussetzungen zum Marschieren eignen. Sie wird dadurch einem Zweck untergeordnet. Dem Zweck nach ließe sich auf eine allgemeine Gesellschaftsfunktion dieser Musik schließen. Eine sichere Aussage über die besondere gesellschaftliche Funktion dieser Zweckmusik kann ich aber nur in dem Augenblick geben, wo musiziert wird, d. h. wo das Mittel sich als Zweck nämlich für eine bestimmte Gesellschaft offensichtlich bekundet.

Ich erwarte von der Musiksoziologie zuerst, daß sie zu eindeutigen und festen Begriffen ihres Aufgabengebietes kommt. Ausgangspunkt müssen die Fragen sein: Was wird musiziert? (Tats. Gegebenheit). Wie wird musiziert? (Tats. Situation). Wozu und für wen wird musiziert? (Tats. Zweck).

Charlotte Schmidt
Unterprimanerin der Käthe Kollwitz-(Aufbau)-Schule in Berlin-Neukölln

Musikleben

Die Berliner Situation

Heinrich Strobel

Es steht fest, daß Kroll als Staatstheater erledigt ist. Es steht nicht fest, ob es wirklich geschlossen wird. Die Entscheidung im Landtag wird von Mal zu Mal vertagt. Der neue Volksbühnenvertrag, der die Versorgung der Volksbühne nach der Schließung von Kroll regelt, ist immer noch nicht angenommen. Aber die Volksbühne rechnet wohl mit der Annahme, sonst hätte sie nicht ihr völliges Desinteressement an den Verhandlungen mit privaten Vereinen wegen Weiterführung des Instituts erklärt. Dieses Desinteressement mag freilich auch mit den Konflikten zusammenhängen, die inzwischen innerhalb der Volksbühne ausgebrochen sind und die sich aus der Unvereinbarkeit der künstlerischen Absichten K. H. Martins mit den Amüsierwünschen des spießbürgerlich verbonzten Teils der Volksbühnenmitglieder unter Führung von Dr. Nestriepke ergaben. Kroll wird keineswegs aufgegeben. Man hört vielmehr augenblicklich von einer neuen Kombination mit dem Berliner Rundfunk, die weiteste Perspektiven eröffnet und deren Verwirklichung im höchsten Grade begrüßenswert wäre.

Die Lage an der Städtischen Oper ist mittlerweile geklärt worden. Das Regime Singer ist liquidiert. An Stelle von Dr. Singer, dem der Apparat über den Kopf gewachsen war, tritt ein Mann, der sich in Darmstadt gerade als Leiter einer modern gerichteten Oper aufs beste bewährt hat: Carl Ebert. Er findet in der Städtischen Oper eine schwierige Aufgabe vor. Er muß Spielplan und Ensemble von Grund auf reorganisieren, damit dieses Institut künstlerisch überhaupt wieder ernst genommen werden und mit der Lindenoper in Konkurrenz treten kann. Da Tietjen Unter den Linden anscheinend den verhängnisvollen Starbetrieb der Schauspielbühnen auf die Kapellmeister übertragen und einen noch nie dagewesenen Dirigentenmatch zwischen Furtwängler, Walter, Kleiber, Klemperer und Blech inszenieren will, da andererseits Hörth und Holy weiterhin als Regisseure fungieren, so ist die Tendenz von Eberts Arbeit bereits zwangläufig gegeben. Sie muß auf ein solides, Protzerei und Startum meidendes Operntheater gerichtet sein. Ebert hat eine Chance. Hoffentlich weiß er sie auszunutzen.

■

Hindemiths neues Klavierkonzert

In der Städtischen Oper erinnerte man an zwei weniger gespielte Werke von Strauß. Dabei ist es bezeichnend für den Geist des Hauses, daß die jugendlich frische „Feuersnot", die in verblüffender Weise den Rosenkavalier vorausnimmt und, namentlich in den Chorszenen, voller süddeutscher Heiterkeit ist, daß dieses wertvolle Werk gleich wieder abgesetzt wurde, während der gigantische Kitsch der Josephslegende, durch die Aufführung noch ins Unvorstellbare gesteigert, sich unter dem Jubel der Hörer ins Repertoire einfraß. Später hat man dann den Provinzerfolg von Rossinis reizender „Angelina" nach Berlin verpflanzt, und dieser Tage hat Doktor Singer seine glorreiche Intendantenschaft mit einer Inszenierung des „Spitzentuchs der Königin" beschlossen.

Unter den Linden war „Manon", bei Kroll, unter Klemperer, Verdis Falstaff. Beide Werke hörten wir vor zwei Jahren unter Toscanini, und beide Aufführungen erweckten nur Erinnerungen an diese glanzvollen Abende von damals. Man dachte, daß Klemperer sich an Toscanini anschließen würde. Aber er war bei der Premiere nervös und knallte die Akzente hin, als ob es sich um Elektra handelte. Von der kammermusikalischen Präzision, die seinen Figaro auszeichnete, war hier nicht viel zu spüren. Die Uneinheitlichkeit des Abend wurde durch die Inszenierung erhöht, die zwischen buffoneskem Realismus und Konventionalität schwankte.

In der Lindenoper hatte man weder für Manon noch für de Grieux ausreichende Vertreter. Da Blech außerdem die lyrisch inspirierte Partitur mit kalter Hand abdirigierte, war der Eindruck ziemlich unerfreulich.

Klemperer hatte noch einen großen Abend, bevor er sich dem Dunstkreis der Krolldebatten durch Einschiffung nach Amerika entzog. Es war sein letztes Krollkonzert mit Hindemiths neuem Klavierkonzert und der Neunten. Hindemith ist in diesem neuen Werk auf der Höhe seiner Kunst. Das Konzert unterscheidet sowohl im formalen Typ, wie in der unmittelbaren Frische des Konzertierens wesentlich von den vorhergehenden Arbeiten gleicher Richtung. Ausgangspunkt dürfte das großartige Stück für zwei Klaviere in „Neues vom Tage" sein. Aber hier ist die Kontrastierung von Blechbläsern und Klavier noch viel mannigfaltiger ausgenützt, ist das Widerspiel der beiden Klanggruppen noch reicher und zwingender. Alle Bezirke vom Draufgängertum bis zum zarten Spiel mit einem alten Volksliedthema werden durchschritten, ein versponnener Variationensatz, der nicht zufällig an das Marienleben gemahnt, wird dagegengestellt, wobei Harfen die scharfen Blechinstrumente ablösen. Das alles ist mit einer handwerklichen Meisterschaft gearbeitet, die unvergleichbar in der modernen Musik dasteht und die dem Klavierkonzert das Zeichen klassischer Reife aufprägt.

Bei der Neunten verzichtete Klemperer auf allen illusionistischen Zauber und alles pathetische Auskosten der Steigerungen. Das Klangbild entsprach genau der Originalpartitur. Dafür spannte er das Werk mit seiner ungeheuren Energie und erreichte, daß gerade der problematische letzte Satz, den man sonst nicht ohne Bedenken hört, zu einem überwältigenden Eindruck wurde.

Einige Tage vorher dirigierte Klemperer neue Musik in einem Konzert der Internationalen. Die Brillanz der heftig kontrastierten Sätze von Tochs Cellokonzert, die handwerkliche Solidität und melodische Beschwingtheit von Becks Quartettkonzert stach erfreulich von der quälenden Zwölftongrübelei einer Sinfonie von Webern und vom pathetischen Dilettantismus der Hauerschen Salambo-Fragmente ab.

Neue Initiative im Ruhrgebiet

Adolf Raskin

Man ist seit langem gewohnt, die Musik und die Musikpraxis auf ihre soziologischen Hintergründe hin zu betrachten. Tut man das ernsthaft, dann macht man mitunter merkwürdige Erfahrungen. Zum Beispiel im Ruhrgebiet. Industrie und Technik geben diesem ungewöhnlich dicht besiedelten Wirtschaftsraum eine besondere Atmosphäre. Die Riesenstädte dieses Gebietes wuchsen mit einer Schnelligkeit, die selbst in Amerika nicht erreicht wurde. Diese Schnelligkeit des Wachstums ließ keine Tradition – eine künstlerische ebensowenig wie eine gesellschaftliche – aufkommen. Trotzdem ist das geistige und künstlerische Leben im Ruhrgebiet nichts weniger als modern. Nirgendwo klammert man sich fester an die Tradition, als im westdeutschen Industriebezirk. Dieses Gebiet, das berufen scheint, auch das geistige Gesicht des neuen Menschen zu formen, ertrotzt sich künstlich eine Tradition, die leider nicht organisch an eine lebendige Vergangenheit gebunden ist. Man könnte diesen Zustand bedauern – aber gerade solche Wirklichkeiten stehen jenseits aller moralischen oder ästhetischen Werturteile. Man hat sich damit abzufinden.

Bleiben wir bei der Musik. Im Ruhrgebiet gibt es eine Reihe großer Orchester, gibt es Musikdirektoren und Generalmusikdirektoren mehr als anderswo. Aber es gibt wenig Konzertsäle, in welchen so systemlos drauflos musiziert wird wie hier. Man ersetzt Tradition durch Gewohnheit. Daher die vielen Mißgriffe, wenn „Zeitgenossen“ aufgeführt werden. Man glaubt, die Tradition fortzuführen und unterstützt in der Hauptsache die Nutznießer und Plünderer der Tradition, die schwächlichsten Epigonen. Es ist statistisch nachweisbar, daß man in einem Dutzend dieser Industriestädte rund 15% zeitgenössische Musik auf den Programmen der Sinfoniekonzerte findet. Davon aber sind gleich 10% auf das Konto der Epigonen zu setzen, sodaß für die echte und wertvolle Moderne noch 4–5% übrigbleiben. Dieses Übergewicht der Pseudo-Modernen verfälscht naturnotwendig das Bild der neuen Musik, und die Folge ist eine allgemeine Skepsis gegenüber *aller* neuen Musik.

Deshalb ist es auch nicht verwunderlich, daß es bisher im Ruhrgebiet keine Vereinigung zur Pflege zeitgenössischer Musik gab. Die kleinsten Städte im Reich, die auf einer wirklichen Tradition aufbauen können, sind in dieser Beziehung den Riesenstädten an der Ruhr seit langem voraus. Selbstverständlich gibt es auch im Ruhrgebiet Leute, die die Notwendigkeit einer Erneuerung einsehen. Es handelt sich dabei meist um kleine aber aktive Kreise, die ohne Unterstützung aus öffentlichen Mitteln in Kammerkonzerten eine Beziehung zur neuen Musik zu gewinnen suchen. Seit einiger Zeit nun bemerkt man allenthalben, daß diese Privatkreise trotz Wirtschaftsnot und Musikkrise die Öffentlichkeit interessieren und erobern. Der Anfang wurde in *Duisburg* und *Mülheim-Ruhr* gemacht, wo unter Führung des Pianisten und Komponisten Dr. *Bachrich* regelmäßige Morgenveranstaltungen einen Kreis musikliebender Interessenten zusammenbringen. Der neue und junge Duisburger Generalmusikdirektor *Eugen Jochum* ist eine weitere Hoffnung. In Essen, der Zentrale des Industriebezirks, wirkt die Oper unter der ziel-

bewußten Führung von Rudolf Schulz-Dornburg in gleichem Sinne schon seit drei Jahren.

Entscheidend wurde diese Situation verbessert durch die Gründung einer Gesellschaft für neue Musik in Essen, deren erste Konzerte einen unerwarteten Erfolg brachten. Hauptstütze dieser Gesellschaft ist neben einem ausgezeichnet disziplinierten Kammerchor unter Leitung Hardörfers (Folkwangschulen) das bekannte Peter-Quartett (Krefeld), das ja bereits in ganz Deutschland durch seine Qualität und durch seine Programme Aufsehen erregt hat. Dem Beispiel Essens ist kurze Zeit später Düsseldorf gefolgt, wo der Bachverein die Initiative ergriff und der sich gleichfalls auf das Peter-Quartett stützt. Wenn man bedenkt, daß diese Pionierarbeit selbst den mitwirkenden Künstlern kaum die Reisespesen einbringt, muß man den Erfolg dieser Unternehmungen doppelt hoch einschätzen. Nun gilt es, diese ersten Erfolge auszunutzen und den Aktionsradius zu erweitern. Der Gefahr, die Stoßkraft durch unfruchtbare Experimente zu schwächen, geht man bewußt aus dem Wege. Und die besten Künstler sind so selbstlos mit Feuer und Flamme bei der Sache, daß man begründete Hoffnungen haben darf, aus diesen Ansätzen einen Aufschwung und eine Erneuerung gegenwartsverbundener Musikpflege zu erleben. Unter den Komponisten, die hier im Westen wohnen, stehen zur Zeit zwei bedeutende Köpfe im Vordergrund: Ludwig Weber (Essen) und Ottmar Gerster (Essen). Von ihnen wird man noch bei anderer Gelegenheit zu sprechen haben.

Melosberichte

Paul Arons Pionierarbeit in Dresden

Was die Abende Neue Musik, die Paul Aron jedes Jahr in Dresden veranstaltet, für das Musikleben dieser Stadt bedeuten, wird evident, wenn man das Repertoire der Staatsoper zum Vergleich heranzieht. Es erübrigt sich, die Konzerte des Philharmonischen Orchesters oder so innerlich festgelegter Institutionen wie des Tonkünstlervereins oder der Liebhabervereinigungen dieser Stadt hier zur Beurteilung mit zu werten: die Philharmonie ist teils durch finanzielle Gründe, teils durch eine gewisse Abhängigkeit von den sie unterstützenden Besucherorganisationen in ihren Entschlüssen in Bezug auf Programmbildung gehemmt – die übrigen musiktreibenden Vereinigungen gehen, der Mentalität ihrer Mitglieder entsprechend, der Neuen Musik aus dem Wege – hier wird dafür manchmal durch Ausgrabungen alter Meister Positives geleistet. Bleibt als entscheidender Faktor die Staatsoper, die alle Möglichkeiten einer dem Neuen zugewandten Musikpflege hat: das vielleicht schönste Orchester Deutschlands, ein teilweise ganz ausgezeichnetes Solistenensemble auf der Bühne, eine Bühne, deren technische Einrichtungen zu den vollendetsten der Art gehören – über diesem allen in Fritz Busch einen Dirigenten, der gerade im letzten Jahr sich mit unheimlicher Schnelligkeit zu einem Dirigenten ganz großen Formats entwickelt hat und der schon oft bewiesen hat, daß er gerade Neue Musik ganz hervorragend zu interpretieren weiß. Und dennoch versagt die Staatsoper als Institut allem Neuen gegenüber.

In den letzten zwei Jahren sind an neuen Werken hier gespielt worden: Maschinist Hopkins von Brand, Schwanda, Vom Fischer un syne Fru und Don Ranudo (von Schoeck), Spiel oder Ernst von Reznicek und Lord Spleen von Mark Lothar. Das sind die Novitäten der Sächsischen Staatsoper innerhalb der zwei Jahre, die an Produktion „Neues vom Tage", „Leben des Orest",

„Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny", „Christoph Columbus", um nur die wichtigsten Werke zu nennen, gebracht haben! Es ist aber auch nicht so, daß die Dresdner Oper gerade an diesen Werken vorbeigegangen ist, weil sie aus textlichen Gründen sich vielleicht mit Stücken wie Mahagonny oder Neues vom Tage nicht einverstanden erklären kann: man ignorierte hier bis jetzt auch Werke wie Bergs „Wozzeck" oder die Krenek-Einakter – man hat nicht einmal ein Strawinsky-Ballett im Spielplan, obgleich gerade dieser Meister in Dresden eine große Gemeinde hat! Man wird sich deshalb nicht wundern, wenn man Begabungen der Neuen Musik, die noch umstrittener sind, als die vorgenannten, hier an der Staatsoper vergeblich sucht.

Ähnlich trostlos sind die Programme der Sinfoniekonzerte der Staatskapelle: man spielte dieses Jahr, mit Ausnahme der Márosszeker Tänze von Kodály, die aufzuführen ja wahrhaftig kein Wagnis ist, nur Romantiker und Klassiker — mit Pfitzner als dem modernsten! Man mußte diesen Stand der Dinge einmal kurz skizzieren, um begreiflich zu machen, was die Arbeit Paul Arons für eine kulturelle Tat darstellt – ohne sein Eintreten für die neue Musik stünde es in Dresden wahrscheinlich so, wie in den meisten Provinzstädten, wo man nur eine ganz willkürliche Auswahl neuer Musik kennt, während hier der Besucher der Aron-Abende ein fast lückenloses Bild der Produktion seit nun 11 Jahren hat. So hörte man dieses Jahr u. a. die „Noces" von Strawinsky, den „Armen Matrosen" von Milhaud, den „Pierrot lunaire" und die Begleitmusik zu einer Lichtspielszene von Schönberg, das Klavierkonzert von Bartók, die Sinfonie von Lopatnikoff – außerdem eine Anzahl Kammermusikwerke, von denen als wichtigste die Missa brevis von Reutter, die einen ganz starken Eindruck hinterließ und die Violinsonate von Ravel genannt seien, in teilweise ganz hervorragenden Aufführungen.

Das letzte Konzert bekam durch die Mitwirkung von Fritz Busch, der sich selbstlos in den Dienst der Sache gestellt hatte, besonders festlichen Glanz: den musikalisch stärksten Eindruck hinterließ dabei die Begleitmusik zu einer Lichtspielszene von Schönberg, die Busch mit einem musikantischen Elan dirigierte, daß man vollkommen vergaß, ein sogenanntes Werk der Zwölftontechnik zu hören, sondern ergriffen vor dieser Musik saß, die einen Gipfelpunkt nicht nur einer Musikentwicklung, sondern auch in Schönbergs Schaffen darstellt. Der Wunsch wurde rege, mehr Werke Schönbergs gerade von Busch zu hören, da dieser, so vom Klanglichen besessene Dirigent besonders geeignet scheint, den spröden Partituren Schönbergs zum Leben zu verhelfen. Das zweite Ereignis des Abends war Bartóks Klavierkonzert, von Aron, der mit Überlegenheit alle klaviertechnischen und musikalischen Klippen dieses schwierigen und problematischen Werkes umschiffte, hinreißend interpretiert, von Busch vollendet mit der in großer Form spielenden Philharmonie begleitet. Mit der Lopatnikoff-Sinfonie erspielte Busch sich und dem Komponisten den Schlußerfolg des Abends.

Herbert Trantow

Neue Musik in Mannheim

Hindemiths lustige Oper *„Neues vom Tage"*, mit Spannung erwartet, ging am Nationaltheater lustig in Szene. Man muß sich darüber klar sein, daß der große, der laute Erfolg zunächst auf Konto der einfallsreichen Regie des Intendanten *Herbert Maisch,* auf das forsche Tempo, mit dem das bunte Karussell des Lebens sich vorüberdrehte, zu setzen ist. Aber die guten Mannheimer werden so mit Hindemiths Musik vertraut, und allmählich werden ihnen die vielen Schönheiten dieser meisterlichen Partitur aufgehen. Umso mehr, als die musikalische Gestaltung durch Generalmusikdirektor *Joseph Rosenstock* aber auch nicht den geringsten Wunsch offen ließ, so sauber, locker und beschwingt wurde musiziert, vom Orchester von den Solisten und vom Chor, den *Karl Klauss* einexerziert hatte.

Das Publikum, stark durchsetzt von auswärtigen Gästen, war von Anfang an gefangen, das Lachen war ein Stück der lustigen Instrumentation. Der Beifall steigerte sich nach dem grandios-komischen

Finale des zweiten Aktes und er hielt auch am Schluß an, obwohl die letzte Chorfuge, mit ihrem gedanklichen Hintergrund, gar nicht auf „Wirkung“ angelegt ist.

Aber gerade darin sah man das, was über das Neue vom Tage hinausging, in der Typisierung, in der Ver-Klärung der Opernhandlung durch die Musik Hindemiths, die das Werk zeitlos macht, wie der zeitgebundene Text des Beaumarchais zeitlos ist in der göttlichen Musik Mozarts.

Es war die letzte Neuheit, die uns der neue Kurs des Mannheimer Nationaltheaters bescherte. Es waren durchaus charaktervolle Werke, mit Ausnahme der „Fremden Erde“, die sich in Gesellschaft von Strawinsky, Hindemith, Janacek wie ein Fremdkörper ausnimmt. Die Pläne für das nächste Jahr sind im Werden. Der Hindemith-Erfolg wird Maisch und Rosenstock den Rücken stärken.



Vor Saisonschluß flackert das Konzertleben noch einmal auf. Die gleichgültigen Programme der Akademiekonzerte sind abgespielt. Um die „Sensation“ werden sie betrogen: Herr Dr. h. c. Furtwängler hat abgesagt. Das „musikalische Mannheim“ hißt die Trauerflaggen.

Die, denen es um die Musik geht und nicht um den, der sie paradiert, freuen sich, in einer Schulschlußfeier dem *„Jasager“* zu begegnen, im Fröbelseminar und in den zyklischen Kinderkonzerten dem Hindemithschen Spiel für Kinder *„Wir bauen eine Stadt“*. Und im Konzertsaal zwei wichtigen Werken *Strawinskys*, der „Psalmensymphonie“ und dem „Oedipus rex“, aufgeführt durch das Nationaltheater. Bezeichnet man den „Oedipus“ als ein Drama, dessen Höhepunkte musikalisch festgelegt sind (wodurch Strawinsky der naturalistisch-schildernden Oper aus dem Wege geht), so liegt die Linie offen, die von der bei uns uraufgeführten Oper Janaceks „Aus einem Totenhaus“ herüberläuft. Jene Oper ist in gewissem Sinn handlungslos. Insofern die Handlung nicht dargestellt, sondern in den Erzählungen der Gefangenen referiert wird. Das ist das szenische Oratorium, die oratorische Oper. Der Sieg des Epischen, dem wir uns ja auch im Film beugen.

Voraus ging eine Aufführung der „Psalmensymphonie“, die erste in der Provinz. Die Unverbindlichkeit dieser Musik schließt sich unmittelbar an die „statuarische“ Haltung des „Oedipus“ an; so entstand ein Konzertprogramm von größter stilistischer Geschlossenheit. Der Theaterchor, unterstützt vom Schubertbund und Solisten des Nationaltheaters wurden unter *Joseph Rosenstocks* überlegener Leitung zu einer singenden Gemeinschaft, der bei dem religiösen Werk vielleicht die letzte weltanschauliche Hingabe fehlte. Dennoch war der Eindruck groß, weit über Mannheim hinausreichend. In der Arbeitsgemeinschaft der Volkshochschule führten Kapellmeister Redlich und der Regisseur Dr. Rich. Hein in das Werk ein.

Karl Laux

Strauß bearbeitet Mozart: „Idomeneo“ in Wien

Die neue sprachliche und dramaturgische Bearbeitung *Dr. Wallersteins* versucht die ziemlich kraftlose Handlung geschickt zu straffen und psychologisch zu vertiefen. Die Fundamentalschwäche des Librettos: Das wiederholte, brüske Eingreifen übernatürlicher Gewalten in den Gang der Handlung vermag auch sie nicht zu beseitigen. Noch einschneidender sind die Veränderungen, die *Richard Strauß* an dem musikalischen Aufbau vornahm. Fast alles ist umgestellt, die Seccorezitative sind durch auskomponierte Ariosi ersetzt, die ihr thematisches Material meist aus den benachbarten Arien beziehen. So pietätvoll auch diese Neugestaltung vollzogen ist, scheint sie uns doch gegen den musikdramatischen Geist des Werks zu verstoßen, da dadurch den Arien ihr scharfes Profil entzogen wurde. Bewundernswert sind die beiden Neukompositionen, welche Strauß allerdings mehr im eigenen Geiste, als in dem Mozarts beigesteuert hat. Es sind dies ein großes Interludium im zweiten und ein breit ausgeführtes Ensemble im dritten Akt.

Die Wiener Aufführung unter der authentischen Leitung von Strauß war eine schöne Leistung der Staatsoper, die eine erlesene Sängerschar und einen prunktvollen, allerdings nicht immer stilreichen, szenischen Rahmen beigesteuert hatte.

In den Konzertsälen herrschte noch knapp vor Saisonschluß reges Leben. Das *Kolischquartett* brachte an einem besonderen „*Webernabend*" dessen neues „Quartett für Geige, Klarinette, Tenorsaxophon und Klavier" zur Uraufführung. Wenn auch ein derartig schwieriges Werk beim ersten Hören nicht voll begriffen werden kann, so erscheint es uns doch weit eingängiger als die früheren zyklischen Instrumentalwerke aus Weberns letzter Zeit. Bergs „Lyrische Suite" bewies, von der gleichen Vereinigung *auswendig* gespielt, ihre starke Eigenart, die sie zu einem Standardwerk moderner Kammermusik stempelt. Einen Tag später war die Suite in einem Schülerkonzert Prof. Pullmanns in durchaus sinngemäßer, klanglich einwandfreier Interpretation zu hören, ein Zeichen dafür, daß bei geeigneter Anleitung sich selbst Schüler dieses vielleicht schwierigste neue Quartett erarbeiten können. In einem Konzert des neugegründeten „Grafquartetts" hörten wir neben Bergs erstem Quartett und Regers posthumen Klavierquintett mit Vergnügen Hindemiths Cellostücke op. 8, die uns einen interessanten Einblick in die von Brahms und R. Strauß beeinflußte Frühzeit des Komponisten gewähren. Schließlich erwähnen wir noch das Konzert der von Dr. Hans Pleß geleiteten Madrigalvereinigung, das Uraufführungen der klangschönen „Silesiuschöre" von Wellesz, des interessanten Chores „Der Ruf" von Ruyneman und eines im Zwölftonsystem komponierten „Chorspruchs" von Pleß brachte. *Willi Reich*

Rossini in Freiburg

Wir leben im Zeitalter der Renaissancen. Man holt hervor, was zu holen ist, hier Offenbach, da Donizetti, zuletzt Rossini; scheinbar wahllos, wie man es findet, in Wahrheit aber doch immer beherrscht von dem Wunschtraum der Gegenwart nach dem problemlos heiteren Sing-Spiel, nach der „reinen" Oper. Diese Spieloper-Renaissance ist sicher die bequemste und gefahrloseste Lösung im Augenblick; und jeder Bühnenleiter, der seine Pflichten gegenüber dem Publikum kennt, greift mit Freuden nach ihr, denn hier hat er alles, was er braucht: Unterhaltung (für die einen), aber auf klassisch (für die andern) – ein gutes Gewissen (denn den „kulturellen Aufgaben" seines Theaters wird ja Genüge getan) und, wenn er Glück hat, dabei sogar noch einen Kassenerfolg. Nun hat man also Rossinis „*Italienerin in Algier*" für Deutschland entdeckt (in Italien und Frankreich ist das Stück bekannt) und man darf sagen, daß die Entdeckung lohnt. Wie weit die Bearbeitung von *Hugo Röhr*-München (Verlag Bote & Bock) durch textliche Umgestaltung und Einfügungen vom Original abweicht, kann ich nicht feststellen; jedenfalls aber ist im ganzen der italienische und typisch Rossinische Charakter des Werkes in geschickter Weise gewahrt. Mozarts Entführung klingt nicht nur stofflich, sondern gelegentlich auch noch im Stil der Musik an, wenn auch alles etwas gröber, deutlicher, fast schon operettenmäßiger ist. Die Ensembles, besonders das Finale des ersten Aktes, sind von einer Schlagkraft, die auch in dem zwei Jahre später entstandenen Barbier nicht übertroffen ist; dazwischen stehen musikalisch reizvolle lyrische Partien und nur wenige Längen. Lediglich die Ouvertüre wirkt merkwürdig matt.

Am Freiburger Stadttheater hatte man unter Leitung von Generalmusikdirektor *Hugo Balzer* und Regie von *Arthur Schneider* gute, saubere Arbeit geleistet; die Aufführung unterstrich das Leichte, Buffomäßige des Werkes bis zum Grotesken und erzielte einen außerordentlichen Publikumserfolg. Erwähnenswert ist *Ilse Wald* als ausgezeichnete Vertreterin der Koloraturpartie; gut auch der bunte Zigarettenschachtel-Orient der Bühnenbilder von *Kolter ten Hoonte*. *Erich Katz*

Notizen

Oper und Konzert

Die Wiener Uraufführung von *Egon Wellesz'* neuer Oper *„Die Bacchantinnen“* wurde auf den 7. Juni als Eröffnungsvorstellung der Wiener Festwochen angesetzt. Die Hauptrollen singen Lotte Lehmann, Schipper und Richard Mayr; Clemens Krauss dirigiert und Wallerstein führt die Regie.

Mazeppa, Oper von *Tschaikowsky,* gelangte am Staatstheater in *Wiesbaden* zur deutschen Uraufführung.

Dr. Hochs Konservatorium in *Frankfurt a. M.* hat *„Hindemiths Lehrstück“* in einer Matinée seiner Opernschule zur Erstaufführung gebracht. Weitere Aufführungen finden am Stadttheater *Hagen* und als Veranstaltung der „Jungen Bühne“ in *Breslau* statt.

Strawinskys „Les Noces“ kamen in *Köln* als Veranstaltung der dortigen Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik unter Leitung von *Eugen Szenkar* heraus. In Mannheim sollen sie im Rahmen der Woche „Neue Chormusik“ unter Leitung von Kapellmeister Sinzheimer zur Aufführung gelangen.

Die deutsche Erstaufführnng von *Tscherepnins Rhapsodie Georgienne* (Cellokonzert) fand im letzten Städtischen Sinfoniekonzert in Remscheid unter Leitung von *Prof. Dr. Felix Oberborbeck* statt. Den Solopart spielte *Professor Paul Grümmer.*

In einer Sonderveranstaltung wurde von Mitgliedern des *Oldenburgischen Landesorchesters* unter Leitung von Landesmusikdirektor *Johannes Schüler Arnold Schönbergs „Pierrot lunaire“* erstmalig aufgeführt (Sprechstimme: Erika von Wagner — Wien). Das Werk fand ungeteilten Beifall. Den gleichen Erfolg errangen am selben Abend „5 Sätze für Streichorchester“ von *Anton Webern* (europäische Uraufführung) und „La p'tite Lilie“ von *Darius Milhaud.*

Der Berliner Pianist *Rudolph Schmidt* hat die Komposition eines Klavierkonzertes vollendet, das er unter Leitung von Generalmusikdirektor Beck, in *Magdeburg* zur Uraufführung bringen wird.

Personalnachrichten

An Stelle von *Egon Pollak,* der Hamburg verläßt, um in Amerika Oper zu dirigieren, übernimmt *Dr. Karl Böhm* vom Landestheater in *Darmstadt* die Leitung der *Hamburger Oper.* In *Wiesbaden* ist ebenfalls ein Wechsel zu erwarten. Den fristlos entlassenen Generalmusikdirektor Böhlke soll *Zemlinsky* ersetzen, der nach Schließung der Berliner Krolloper untergebracht werden muß.

Felix Wolfes, bisher erster Kapellmeister in Essen, wurde als Leiter der Oper an das Stadttheater in *Dortmund* verpflichtet.

Jens Keith von der Staatsoper Berlin wurde von Intendant Hartmann eingeladen, im Opernhaus *Chemnitz* das gesungene Ballett „Salat“ von Darius Milhaud in der Bearbeitung von Karlheinz Gutheim zu inszenieren.

Das *Berliner Streichquartett* brachte das Concerto für Streichquartett und Orchester von Conrad Beck in *Berlin* unter Klemperer und in *Paris* unter Straram mit großem Erfolg zur Erstaufführung.

Der *Madrigalkreis Leipziger Studenten* (Leitung: *Fritz Rabenschlag*) sang in seiner letzten geistlichen Abendmusik in der Thomaskirche altniederländische Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, Motetten von Johannes Ockeghem, Pierre de la Rue und Josquin des Prés.

Else C. Kraus hat in dieser Saison mit starkem Erfolg das gesamte *Klavierwerk Arnold Schönbergs* in Berlin, Hamburg, Bremen, Frankfurt, Basel, Freiburg aufgeführt.

Preisausschreiben

Das Preisausschreiben des *Sozialistischen Kulturbundes* für ein einfaches, leicht verständliches, mitreißendes Lied hat eine über Erwarten lebhafte Resonanz gefunden. An die 600 Lieder sind eingesandt worden. Die Prüfungskommission, bestehend aus Walter Hänel, Klaus Pringsheim, Hermann Reichenbach und Heinz Tiessen gibt das Prüfungsergebnis bekannt. Der größte Teil der Einsendungen war unbrauchbar. Es war überraschend, festzustellen, wie weit noch das billige Klischee der alten Liedertafelei und des Stammtischkantus verbreitet ist. Demgegenüber wurden die Werke ausgezeichnet, die in Form und Inhalt eine eigene Note suchen. Träger des 1. Preises ist *Ernst Lothar Knorr,* Berlin.

Das *Bruinierquartett* erläßt ein Preisausschreiben für ein neues, noch nicht aufgeführtes *Streichquartett.* Der Preis – 1000 RM. – gelangt ungeteilt am 1. Januar 1932 zur Ausgabe. Der Musikverlag Ed. Bote & Bock, Berlin, hat sich bereit erklärt, das preisgekrönte Werk zu drucken. Das Bruinierquartett bringt es im Frühjahr 1932 zur Uraufführung. Die Manuskripte sind anonym, mit Kennwort versehen, bis zum 1. September 1931 einzusenden an Notar *Max Ohnstein,* (Bruinierquartett-Preisausschreiben), Berlin W. 50, Tauentzienstraße 7 B.

Für die *„Intimen Kunstabende der Musik"* in *Nürnberg* 1931/32 können Kompositionen wieder eingereicht werden. In Betracht kommen: Gesänge für Sopran mit Klavier oder instrumentaler Begleitung / Kammermusik für Bläser oder Streicher / Werke für Kammerorchester. Gut geschriebene Manuskripte unter Beifügen von Rückporto sind zu richten an Kapellmeister *Markus Rümmelein*, Nürnberg, Mittlere Pirkheimerstraße 47.

Pädagogik

Alljährlich im Sommer findet das *„Singtreffen der Berliner Jugend"* im Naturtheater des Volksparkes in der Jungfernheide statt. Es wird von der Volksmusikschule der Musikantengilde gemeinsam mit dem Seminar für Volks- und Jugendmusikpflege und dem Jugendamt Charlottenburg durchgeführt und will an einem Sonntag-Nachmittage die gesamte singfrohe Jugend Berlins zusammenführen. Im Mittelpunkt des Treffens wird diesmal eine kleine Kantate von Georg Philipp Telemann stehen, die durch die Volksmusikschule aufgeführt werden wird. Der Tag des kommenden Treffens ist Sonntag, der 28. Juni 1931, Beginn 4 Uhr nachmittags.

Herbert Barth, der Leiter des mitteldeutschen Konzertbüros (Erfurt) veranstaltet vom 1.–5. Juli 1931 auf Burg *Lauenstein* und in *Probstzella* (Haus des Volkes) einen Kongreß mitteldeutscher Konzertveranstalter und einen Kongreß der Interpreten. Zum ersten Mal soll hier versucht werden, diejenigen, die Konzerte veranstalten, und diejenigen, die Konzerte ausüben, in direkte Fühlungnahme untereinander zu bringen. Anschließend findet eine Tagung für Volks- und Jugendkonzerte statt unter der Leitung von *Fritz Thöne*, Berlin. Die künstlerische Gesamtleitung liegt bei *Herbert Weitemeyer* (Erfurter Motettenchor), Dirigent der Konzerte ist Generalmusikdirektor *Franz Jung,* Erfurt.



Unter dem Namen *„Arbeitsgemeinschaft Deutscher Berufsverbände zur Förderung der Musikpflege"* haben sich mit dem Sitz in Berlin folgende führende Organisationen der Tonkünstlerschaft, des Musikverlages und der Musikindustrien zusammengeschlossen: „Deutscher Musikalienverleger-Verein" / „Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" / „Verband der deutschen Musikalienhändler" (Sortimenter-Kammer) / „Verband deutscher Klavierhändler" / „Verband deutscher Pianofortefabrikanten" / „Verband Musikinstrumenten-Industrieller" / „Vereinigte Musikpädagogische Verbände". Durch diesen Zusammenschluß ist endlich erreicht, daß die schon von vielen Seiten unternommenen Bestrebungen zur Förderung und Belebung der deutschen Musikpflege zusammengefaßt und einheitlich durchgeführt werden.

Rundfunk

Die Musikabteilung des Zentralinstituts, die Deutsche Stunde in Bayern und die Stadt München veranstalten vom 6.–8. Juli die zweite *Tagung für Rundfunkmusik in München.* Die Tagung wird zu den wichtigsten Gegenwartsfragen der Rundfunkmusik Stellung nehmen. Folgende Themenkreise werden im Mittelpunkt der Beratungen stehen: 1. Die psychologischen und soziologischen Grundlagen des Rundfunkmusikhörens; 2. die elektro-akustischen Musikinstrumente und der Rundfunk; 3. die Musik im Schulfunk.

Der *Südwestdeutsche Rundfunk, Frankfurt a. M.,* brachte *Igor Markevitchs* Klavierkonzert und Concerto grosso mit dem Komponisten als Solist unter Leitung von Hans Rosbaud zur deutschen Uraufführung. Die beiden Werke lassen den erst neunzehnjährigen, in Paris lebenden Russen als eines der stärksten und zukunftsreichsten Talente der jungen Generation erscheinen.

Der *Frankfurter Rundfunk* brachte ferner in szenischen Aufführungen *Milhauds „Befreiten Theseus"* und *Traëttas „Ist die Katze aus dem Haus?"* heraus. Die Aufführungen hatten den Zweck, die Grenzen zwischen Funkforderungen und szenischen Forderungen bei Opernvorstellungen erkennen zu lassen.

Eine bemerkenswerte Übersicht über das Klavierschaffen von *Ernst Toch* wurde vom *Stuttgarter Sender* aus Mannheim übertragen. Der Abend brachte als Neuheit und wirkungsvollen Abschuß eine Auswahl aus den demnächst im Verlage B. Schott's Söhne, Mainz erscheinenden „Konzert-Etüden" des genannten Komponisten.

Daniel Ruynemans „Der Ruf" für Kammerchor gelangte im *Wiener Rundfunk* zur Aufführung. Ferner spielte Fräulein Christa Richter Ruynemans Violinsolosonate.

Ausland

Amerika:

Hanns Niedecken-Gebhard wurde als Regisseur für fünf Jahre an die Metropolitan-Opera nach New-York verpflichtet.

Belgien:

Nach längeren Verhandlungen erhielt Intendant *Strohm* die endgültige Einladung für mehrere Gastspiele des *Aachener Stadttheaters* in *Brüssel* zu Beginn der neuen Spielzeit.

Schweiz:

Arthur Honeggers neues Chorwerk *„Cris du monde"* errang bei der Uraufführung am Schweiz. Tonkünstlerfest einen großen Erfolg. Ebenda machte Albert Moeschingers Klavierkonzert (gespielt von F. J. Hirt, Bern) starken Eindruck.

Dr. Volkmar Andreae feierte das Jubiläum seiner 25 jährigen Tätigkeit als Leiter der Zürcher Sinfoniekonzerte. Ein neues Werk seiner Feder: „Li-tai-pe“, acht Gesänge für Tenor und Orchester kam bei dieser Gelegenheit zur Uraufführung. (Solist: Julius Patzak.)

Vom 31. Juli bis zum 7. August findet in *Lausanne* unter dem Präsidium von Sir Henry Hadow und Dr. John Erskine (U. S. A.) die zweite Anglo-Amerikanische Musikpädagogische Konferenz statt. Es werden tausend englische und amerikanische Musikpädagogen zu dieser Konferenz erwartet, und sie verspricht, nach dem Erfolg, den schon die erste Tagung vor zwei Jahren hatte, auch für die deutschen Teilnehmer von großem Interesse zu sein. Durch Vermittlung der Musikabteilung des Terramare Office ist wie im Jahre 1929 eine deutsche Delegation zu der Konferenz eingeladen worden. Als Sprecher wird Professor Dr. *Georg Schünemann* nach Lausanne gehen. Auch Arnold Ebel, der Vorsitzende des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, sowie Dr. Gisela Boustedt und Dr. Richard Mönnig von der Musikabteilung des Terramare Office nehmen an der Konferenz teil.

Tschechoslowakei:

Vom 31. Mai bis 7. Juni fand in *Prag* eine *Musikwoche* statt, bei der u. a. Smetanas „Teufelswand“, Jeremias' „Brüder Karamasoff“ und Novaks „Sturm“ zur Aufführung gelangten. Das Opernstudio des Tschechischen Staatskonservatoriums brachte Bendas „Romeo und Julia“ und Myslivečeks „Montezuma“ heraus.

Rimsky-Korsakoffs Oper *„Der goldene Hahn“* wird demnächst am Tschech. Nationaltheater in *Brünn* zur Erstaufführung kommen.

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben“: Dr. HEINRICH STROBEL, BERLIN; für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernspr: Gutenberg 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstraße 10

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

Diesem Heft liegen bei:

»Der Weihergarten«, Verlagsblatt des Hauses B. Schott's Söhne, Mainz (Nr. 4/5 April-Mai 1931)
Katalog »Zeitgenössische Musik« aus dem Verlag B. Schott's Söhne, Mainz (Jahresbericht 1931)
Jahrgang II, Heft 10/11 der Mitteilungen »Kultur und Schallplatte« der Firma Carl Lindström A.-G, Berlin SO 36

Geschäftliche Mitteilung

Eine Forderung weiter Interessentenkreise geht seit Jahren dahin, es zu ermöglichen, Platten exotischer Musik dem europäischen Publikum zugängig zu machen. Dieser Forderung ist die Kulturabteilung des Lindströmkonzerns durch die Veröffentlichung der Serie »Musik des Orients« nachgekommen. Von Japan bis Tunis stellte einer der bedeutendsten Kenner dieses Gebietes, Professor Dr. E. M. von Hornbostel, 24 Aufnahmen auf 12 Platten zusammen. Die Serie wird, mit ausführlichen illustrierten Erläuterungen von Prof. Dr. E. M. von Hornbostel versehen, herausgegeben. Näheres über diese Folge ersehen Sie aus dem beiliegenden Heft »Kultur und Schallplatte«, das eine Einführung des Autors, sowie instruktive Beiträge von Prof. Dr. Curt Sachs und Dr. Robert Lachmann enthält

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

(Fortsetzung aus dem März-Heft)

Chor

Häusermann'scher Privatchor: (Zürich; H. Dubs): Kaminski: „O Herre Gott"; „Der Mensch"; „Die Erde"; Volksliederbearbeitungen

Holle's Madrigalvereinigung (Hugo Holle): *Bartok:* Vier slovakische Volkslieder; *Butting:* Drei Chöre nach St. George; *Gal:* op. 27; *Haas:* Kanonische Motetten, Singmesse, Vesper; *Hugo Herrmann:* op. 27, 36, 44 u. 49; *Hindemith:* op. 33 u. op. 43²; *Krenek:* Jahreszeiten und op. 47; *Karl Marx:* Motette op 6; 2 Gesänge op 11; *Petyrek:* Drei frohe geistliche Lieder; *Rathaus:* op. 17; *Reutter:* Kantate vom Tode; *Schönberg:* Friede auf Erden; *Slavenski:* Gemischte Chöre und Frauenchöre: *Unger:* op. 30; *Webern:* op. 2; *Eimert:* Chormusik; *Hindemith:* Lieder für Singkreise

Melanchthon-Chor (Bochum; Erich Dörlemann): *Eimert:* Chormusik 1928; *Hindemith:* Lieder für Singkreise; *Kaminski:* Passion; *Lemacher:* Motette; *Pepping:* Choralmotetten; *Roeseling:* Passion

Sterk'scher Privatchor (Basel; Walter Sterk): *Haug:* Te Deum; *Jessinghaus:* Marienlieder; *Petyrek:* 3 frohe geistliche Lieder

Klavier

Grete Altstadt: *Delius:* Sonate fis-moll; *Hermann Henrich:* Klavier-Konzert

Paul Aron: *Bartók, de Falla, Hindemith, Honegger, Jarnach, Krenek, Poulenc, Schönberg, Strawinsky*

Claudio Arrau: *Cuevas:* Préludes; *E. W. Sternberg:* Sonate; *Strawinsky:* Klavierstücke

János Baranyi: *Debussy:* Préludes; *Prokofieff:* Praeludium, Marcia cinese; *Casella:* Kinderstücke; *Albeniz:* Navarra; *de Falla:* Farrucca, Feuertanz a. „Liebeszauber"; *Kodály:* Klaviermusik; *Mompou:* Kinderszenen; *Ravel:* Jeux d'eau; *Bartók:* Danza romena; *Kodaly:* Klavierstücke; *Dohnanyi:* Capriccio; *Toch, Honegger, Schulhoff*

Hellmuth Bärwald: *de Falla*

Marthe Bereiter: *Albeniz:* Seguedillas; *Bartok:* Allegro barbaro; *Kricka:* Lustige Stücke; *Petyrek:* Kinderstücke; *Toch:* Der Jongleur; *Palmgren:* Wiegenlied, Tanzhumoreske; *Ravel:* Sonatine; *Scrjabin:* Préludes et Etudes; *A. Tscherepnin:* Klavierkonzert F-dur

Robert Casadesus: *Albeniz:* Cordoba; *Debussy:* L'Isle Joyeuse; *Ravel:* Sonatine

Udo Dammert: *Casella:* Sonatine; *Schulhoff:* Sonate Nr. 2

Theophil Demetriescu: *Blanchet:* Konzertetüden; *Harsanyi; Jarnach:* Klavierstücke, op. 17; *Strawinski:* Sonate

Paul Emerich: *Bartók:* Sämtliche Klavierwerke; *Berg:* Sonate op 1, Kammerkonzert; *Busoni:* Elegien, Toccata, Klavierkonzert mit Chor; *Casella:* Partita, Scarlattiana; *Debussy:* Sämtliche Klavierwerke; *de Falla:* Konzert mit Kammerorchester; *Grosz:* Zweite Tanzsuite op. 20; *Hindemith:* Kammermusik Nr. 2, op. 36,1; *Korngold:* Sonate op. 2, E-dur; *Krenek:* Toccata und Chaconne op. 13, Konzert Fis-dur op. 18; *Malipiero:* Omaggi; *Milhaud:* Trois Rag-Caprices, Cinq Etudes pour piano et orchestre; *Petyrek:* 6 groteske Klavierstücke; *Pfitzner:* Konzert op. 31; *Pisk:* Kleine Suite I, Große Suite II, 4 Klavierstücke op. 3, 6 Konzertstücke op. 7; *Prokofieff:* Suggestion diabolique op. 4/4, Toccata op. 11, Sonate IV op. 29, III. Concerto in c; *Ravel:* Gaspard de la nuit, 3 Sätze; *Respighi:* Tre Prelud, sopra melodie Gregoriano; Concerto in modo misolidio; *Rieti:* Poema Fiesolano; *Schönberg:* sämtliche Klavierwerke; *Strawinsky:* Piano-Rag-Music, Petruschka-Suite, 4 Etüden op. 7

Eduard Erdmann: *Hindemith:* Aus „Reihe kleiner Stücke"; *Toch:* Klavierkonzert; *Bartok:* I. Elegie, Suite op. 14; *Szymanowski:* Masques; *Debussy* D'un cahier d'esquisses. Fantasie für Klavier und Orchester, Préludes; *Nielsen:* Suite; *Busoni:* Fantasie contrapuntistica, Indianische Fantasie; *Schönberg:* Klavierstücke op. 11, Kleine Klavierstücke op. 19; Klavierstücke op. 23, Suite; *Berg:* Sonate op. 1; *Hába:* Symphonische Phantasie für Klavier und Orchester op. 8; *Krének:* Toccata und Chaconna op. 13, Kleine Suite op. 13a, 2 Suiten op. 26; II. Sonate op. 59, Klavierkonzert; *Schnabel:* Tanzsuite, Sonate; *Tiessen:* 3 Klavierstücke; *Petyrek:* Choral, Variationen und Sonatine; *Erdmann:* Klavierstücke op. 6, Klavierkonzert op. 15; *Jarnach:* Ballabile, Sarabande, Sonatine; *Scrjabin:* V. Sonate: *Vycpalek:* Cestou; *Willner:* Tanzweisen; *L. Beck:* Intermezzo und Rondo

Rock Ferris: *de Falla; Infante:* Gitanerias; *Korngold*

Victor v. Frankenberg: *de Falla*

Walter Frey: *Hindemith:* Klavierkonzert

Carl Friedberg: *Toch*

Laura Gagstetter: *Haas:* Sonaten, Klavierstücke

Walter Gieseking: *Albeniz:* Evocation, El Puerto, Triana, Almeria; *Braunfels:* Klavierkonzert; *Busoni:* Sonatina ad usum infantis, Sonatina in dieu nativitatis 1917; *Casella:* Sonatina, Partita; *Castellnuovo-Tedesco:* Cantico, Cipressi, Alt-Wien, Neapol. Rhapsodie, Tänze d. Königs David; *Debussy:* Prélude, Pagodes, Soirée dans Grenade, Reflets dans l'eau Hommage à Rameau, Mouvement, Cloches à traver les feuilles, Poissons d'Or, Hommage à Haydn, l'Isle joyeuse. 2 Arabesques, Etudes, Suite bergamasque: *de Falla:* Pièces espagnoles; *Hindemith:* Suite 1922, Klaviermusik op. 37 I, Kleine Stücke op. 37 II, Klavierkonzert; *Honegger:* Concertino: *Korngold:* Märchenbilder; *Marx:* Albumblatt, Ballade, Klavierkonzert; *Poulenc:* Mouvements perpétuels: *Ravel:* Sonatine, Jeux d'Eau, Ondine, Le Gibet, Scarbo, Vallée des Cloches, Alborado del gracioso, Oiseaux tristes. Une barque sur l'océan, Tombeau de Couperin; *Rosenstock:* Klavierkonzert; *Schönberg:* Stücke op 19, op. 11; *Scott:* Suite op. 75, Sonate op 66. Prélude solennel, Lotusland; *Scrjabin:* Sonaten Nr. 3, 4, 5, 7, 9, Vers la flamme, Poèmes op. 32; *Strawinsky:* Sonate; *Szymanowski:* Tantris der Narr, Eine Don-Juan-Serenade *Toch:* Klavierkonzert ;

Richard Goldschmied: *Bartok:* Sonate, Klavierstücke; *Prokofieff:* Klavierkonzert Nr. 3; *Debussy:* La soirée dans Grenade; *Ravel:* Alborada del grazioso: *Granner:* Klavierkonzert op. 72; *Bartók:* Sonate, Im Freien; *Casella:* Partita mit Orchester; *Prokofieff:* III. Klavierkonzert; *Hindemith:* Kammerkonzert mit 12 Instr.; *Hans Gál:* Klaviersonate; *Tscherepnin* II. Toccata; *Milhaud:* Sonate für FlöteundKlavier: 3 Rag-Caprices

Die Veröffentlichung wird fortgesetzt!

Bitte beziehen Sie sich bei allen Anfragen auf MELOS

Bitte beziehen Sie sich bei allen Anfragen auf MELOS

Heft 7
10. Jahr

Juli 1931

Zur Stilkritik

Vom Apollon zur Psalmensinfonie
(Zu Strawinskys neuen Werken)

Heinrich Strobel

Der Klassizismus war eine der Möglichkeiten, die aus dem Chaos der neuen Musik in den Bereich einer wieder kontrollierbaren Kunst führten. Strawinsky hat als erster diesen Weg beschritten. Wenn er den romantischen Geist, die romantische Musik, die aus unnennbaren Gefühlsgründen hervorgebrochen war, überwinden wollte, so mußte er ein neues, antiromantisches Stilprinzip aufstellen. Mit der Blickrichtung auf den Sacre hat man die aufbauende Kraft Strawinskys bei uns lange unterschätzt. Man hielt die Geschichte vom Soldaten für ulkige Parodie und erkannte nicht, daß in diesem Meisterwerk sowohl eine neue Form des musikalischen Theaters wie ein neuer Stil gefunden war, der durch Klarheit, Schärfe und formale Zucht in schroffem Gegensatz zur romantischen Überschwänglichkeit stand. Eine gerade Linie führt vom Soldaten zur Pulcinella, in der Strawinsky zum ersten Mal bewußt klassizistische Elemente aufnimmt.

Von nun umkreist der ewig bewegliche Geist dieses Musikers alle Stilbezirke, von denen aus geistige Verbindungslinien in die Gegenwart führen. Während Hindemith sich auf das Erlebnis Bach beschränkt, nimmt Strawinsky von überall her Anregungen auf, von den Italienern, von Couperin (in der Klavierserenade), von den Deutschen, und im Oedipus, in dem eine neue, klassische Monumentalität formuliert wird, klingt nicht nur die Gregorianik und Händel auf, sondern auch die italienische Oper des 19. Jahrhunderts. Man hat am Oedipus die Kantabilität bewundert, die innerhalb der Entwicklung Strawinskys und überhaupt innerhalb der modernen Musik etwas völlig Neues war. Diese Kantabilität ist auch für die nächsten Arbeiten Strawinskys charakteristisch. In „Apollon musagète“ und „Baiser de la Fée“ fällt vor allem die melodiöse Grundhaltung auf. Die Melodik wird zum wesentlichsten Moment des Stils. Und zugleich hat sich in logischer Verfolgung der seit der Klaviersonate eingeschlagenen Richtung das diatonische Prinzip auf der ganzen Linie durchgesetzt. Ja, man kann sogar sagen, daß Strawinsky die Tonalität wieder uneingeschränkt anerkennt. Hat er sie in der Geschichte vom Soldaten geleugnet? Wir haben vielleicht auch in dieser Hinsicht manches anders gesehn, als es wirklich ist. Das Tonalitätsgefühl ist die feste Basis aller Werke von Strawinsky. Nur wendet er die Tonalität in ganz eigener Weise an. Die Funktionsbezogenheit der Akkorde ist aufgehoben und damit das entscheidende Prinzip der klassisch-romantischen Harmonik beseitigt. Schon diese Tatsache müßte genügen, um den fundamentalen stilistischen Gegensatz zwischen einem Werk wie Apollon und den klassischen Vorbildern klarzumachen, nach denen er angeblich gearbeitet ist. Nur die ungeheure Oberflächlichkeit der Kunstbetrachtung, die heute grassiert, macht die immer auftauchende Behauptung möglich, Strawinsky würde alte Stile kopieren.

In Wahrheit ist die Sache so: Strawinsky will ein strenges, klassisches Ballett zum Jubiläum seines Freundes Diaghilew schreiben, mit Pas de deux und Variations. Er übernimmt melodische Typen alter Meister, läßt wohl auch eine Wendung von Delibes einfließen, ja, wer genau nachgräbt, kann sogar Wagnerisches finden. Diese Tatsache mag ein Einwand gegen die melodische Potenz Strawinskys sein. Aber hat er nicht immer die Elemente seiner melodischen Sprache von außen bezogen? Wer die Kunst nach dem „Was“ beurteilt, kann sich daran stoßen. Wer an die romantische Einfallstheorie glaubt, kann diese Methode verabscheuen. Er soll aber dann schon beim 18. Jahrhundert vorsichtig sein. Die neue Musik ist auch darin der früheren Periode verwandt, daß sie die geistige Haltung, die Kunst der Form und des Stils höher wertet als den thematischen Einfall.

Es ließen sich die mannigfachsten Verbindungslinien zwischen Oedipus und Apollon aufzeigen. Einiges wurde bereits angedeutet. In unserem Fall erscheint es wesentlicher, das Neue, das Individuelle (wenn dieser Ausdruck erlaubt ist) des Apollon zu erkennen. Nach der jahrelangen Bevorzugung der Bläser kehrt Strawinsky zum Streichkörper zurück. Auch darin dokumentiert sich die lyrische Haltung des neuen Balletts. Die klangliche Behandlung der Streicher ist einer der Hauptreize der Partitur. Daß Geigen und Celli nicht romantisch schwelgen, auch da nicht, wo ihnen, wie im „Pas d'action“, eine breite Melodie übertragen ist, wird nicht weiter verwundern. Aber die Art, wie die einzelnen Streichertypen eingesetzt sind, wie Soli- und Tuttiklang ineinandergreifen, ist durchaus ungewöhnlich und zeigt die instrumentationstechnische Meisterschaft nicht weniger als die Partitur der Noces oder der Histoire. Es ist ein ganz neuer, kühler, objektivierter Streicherklang, selbst da, wo er in größter Fülle aufbricht (Anfang und Schluß des Apollon). Dieser Klang ist nur äußeres Abbild eines Stilwillens, der die alten Themen zu einem neuen Tongeschehen umformt. Wohl sind es altertümliche Melodien. Aber diese Musik hat doch etwas Unerbittliches, Strenges, nicht selten bohrt sich überraschend ein Motiv fest oder stapft ein gleichmäßig akzentuierender Baß rücksichtslos weiter. Wer hinter die Töne zu hören versteht, wird die unheimliche Gewalt Strawinskys auch in dieser neuen Gestalt spüren, und wer den mit höchster Überlegung gewählten Harmonien zu folgen vermag, wird immer wieder überrascht sein von dem eigenartigen Ineinanderspielen der Akkorde, die freilich oft nur in ein paar Tönen angedeutet sind. Derselbe überlegene Intellekt, der einst die Noces oder das gewaltige Gebäude der ersten Klavierkonzerte gestaltet hat, ist hier am Werk. Immer schließen sich die Tonarten anders aneinander, als man erwartet. Ein einziger Ton verschiebt einen Klang, eine Kadenz wendet sich plötzlich um, bleibt ungelöst oder geht in einen andern Akkord über. Nur eine genaue Analyse könnte die Feinheit, ja man darf sagen: das Raffiniment dieser harmonischen Formung aufzeigen:



Dem freien Spiel harmonischer Verbindungen entspricht im Melodischen der merkwürdige Wechsel von homophonen und polyphonen Partien. Ein Musterbeispiel dafür ist das Allegro des Prologs. Es setzt klassisch mit drei Viertaktern ein. Aber schon der dritte ist verkürzt, und nun strafft sich das Tongeschehen an dem aufsteigenden Dreiklangsmotiv, das Klangspiel wird immer freier, polyphone Linien kommen heraus, überschneiden sich in einer erregenden Asymmetrik, verschwinden wieder. Dazu schreiten die Bässe bestimmt ihre Viertel ab, und in der Oberstimme geht der punktierte Rhythmus weiter, bis das Hauptthema wieder heraustritt und eine jener typischen schwankenden Kadenzen nach C zurückführt. Die Variation de Polymnie beginnt mit echt französischem Ballettschmiß, aber dann laufen die Geigenskalen mit fast mechanischer Starrheit immer weiter, und wenn ein kantables Thema dazukommt, wird es sogleich metrisch umgeformt und geht wieder in den Bewegungszügen unter.

Diese Begleitrhythmen und figurativen Motive sind eines der wichtigsten Mittel der klassizistischen Erformung. Sie sind es, die dem „Apollon" und dem „Baiser de la Fée" jene eigentümliche Kühle verleihen. Sie dringen immer wieder durch und schaffen scharfe Konturen. Das figurative Element ist etwas Neues bei Strawinsky. Aber die Figuren wirken nicht als schmückende Ornamente, sondern als organische Elemente des Klanggeschehens. Das erste Allegro im dritten Bild des Kuß der Fee kann als Beispiel dafür dienen. Wie Strawinsky hier das Figurative gegen die thematische Rhythmik setzt, wie er beides ineinandermischt und wie die jetzt oft vorkommende Rondoform in eine große Bewegungslinie eingespannt ist, das zeigt eine gestaltende Kunst höchsten Ranges. Die Stretten sind besondere Meisterstücke dieser Art. Als vorletzte Nummer steht eine solche Stretta im Apollon. Aus einem einfachen Dreiklangsmotiv entsteht durch rhythmische Akzentuierung, durch Synkopisierung und Überblendung von $^{3}/_{4}$ Taktwerten ein Satz, der ebenso bewundernswert ist als konstruktiver Bau wie als Ausdruck einer ungebrochenen Kraft, auch in der klassizistischen Erscheinungsform.

Der „Baiser de la Fée" ist der Muse Tschaikowskys gewidmet. In einem Augenblick, wo das Lyrische so starke Macht über Strawinsky gewann, mochte es ihn reizen, sich mit dem russischen Meister auseinanderzusetzen, dem er von jeher größte Bewunderung entgegenbrachte. Strawinsky dringt in die russisch-romantische Stilsphäre, gegen die sein früheres Werk sich scharf abgegrenzt hatte. Aber er sieht auch die Welt Tschaikowskys durch die klassizistische Brille. Er nimmt diesen sentimentalen Melodien die schwelgerische Süße, die lockende Weichheit. Er formt nach den gleichen Prinzipien wie im Apollon aus dem Material Tschaikowskys ein Werk, das wie ein Röntgenbild des originalen Tschaikowsky wirkt. In diesem Bild erscheinen alle lyrischen Tönungen in äußerster Durchsichtigkeit und Zartheit. Vielleicht wird man zuweilen an den ganz frühen, impressionistischen Strawinsky erinnert. Aber hier werden die Harmonien und Klänge nicht bunt gemischt. Es herrscht eine klassische Einfachheit, die alles Banale und Alltägliche meidet. Es herrscht eine Logik in der gedanklichen Entwicklung, die erst bei dem durch die klassische Welt hindurchgegangenen Strawinsky möglich war. Die Stücke des Pas de deux sind Beispiele dafür: die Entrée, die sich in weiten melodischen Bögen von einem Motiv aus spannt, das Adagio mit seinem wundervollen Widerspiel von Flöte und Harfe, deren Begleitung fast die Gebundenheit eines Ostinato hat, die Variation der Fiancée, die verrät, bis zu welchem Grad die figurative Auflockerung des Stils gediehen ist:



Wenn Strawinsky einmal sogar die leidenschaftliche Steigerungsmusik Tschaikowskys in seine klassizistische Welt projiziert (Szene im 3. Bild), so finden wir da dieselbe Mäßigung, dieselbe Klarheit des Baus, wie in den bewegten Stücken. Nichts ist bezeichnender für die neue Gesinnung als die Art, wie die große Steigerungswelle mit einem Mal gekappt, wie auch da die banale Auflösung umgangen und durch einen überraschenden p-Einsatz des Themas ersetzt wird.

Aber nicht nur das Lyrische lockte bei Tschaikowsky. Es gibt bei ihm auch jene volksmäßigen Themen, die eine zeitlang die Musik Strawinskys ausschließlich beherrschten. Wenn er jetzt in der „Fête au village" wieder darauf zurückkommt, so sind Erinnerungen an Petruschka, ja an die Histoire unvermeidlich. Wieder lehrt ein Blick in die Noten, wie sehr alles im neuen Werk abgekühlt und distanziert gesehen ist. Nicht selten sind Elemente der alten Musik eingewoben worden (Allegretto Ziffer 132). Aber dann gibt es wieder Stretten von einer varietéhaften Schlagkraft, deren spitze Brillanz nur bei Strawinsky denkbar ist. Ein Stück wie die Coda des erwähnten Pas de deux ist besonders bezeichnend für dieses brillante Musizieren wie für die raffinierte Kunst einer Instrumentation, die stets mit neuen Überraschungen aufwartet.

Von diesem Stück aus findet sich leicht eine Verbindung zum Capriccio von 1929. Wieder ein Klavierkonzert – aber eine andere Welt als in dem streng gebundenen ersten Konzert tut sich hier auf, eine Welt der Phantastik, die vom Kapriziösen bis zum Unheimlichen reicht. In dem ersten Konzert war das Klavier lediglich Träger von motorischer Bewegung oder rhythmischen Akzenten. Jetzt ist der Solopart beinahe prätentiös in ornamentale Passagen und Ketten aufgelöst. Man hat auf die Verwandtschaft mit der Weberschen Klaviertechnik hingewiesen. Es mag sein, daß Strawinsky diesmal von dem deutschen Romantiker einiges Material übernommen hat, für den er wie für Tschaikowsky eine große Verehrung hat. Aber wie er dieses Material verarbeitet, wie die Ornamentik durch eine oft widerhaarige Rhythmik umgedeutet, verschärft wird und wie sich dieses Gewebe um die melodiösen Themen breitet, sie umschließt, weiterhetzt, wie sich, im ersten und im letzten Satz, polyphone Motive an den Höhepunkten festbohren und eine intensive Verdichtung des Klanggeschehens bewirken: das ist im höchsten Grade originell. An den vorhergehenden Balletten muß man vor allem die artistische Qualität bewundern. Im Capriccio wird das Artistische wieder durch Strawinskys elementare Kraft verdrängt. Das soll nicht heißen, daß die technische Behand-

lung weniger logisch, die Klanggestaltung weniger raffiniert wäre – im Gegenteil, auch hier beruht die Wirkung zu einem Teil auf der eigenartig spitzen Instrumentation, die die Bläser bevorzugt (und zwar trotz des großen Apparats durchweg solistisch) und die vor allem durch häufigen Einsatz hoher Flöten und Klarinetten ganz verblüffende Effekte erzielt. Aber das alles tritt im Capriccio nicht so hervor. Man ist fasziniert von der Gewalt der Musik, die die Kadenzen unerhört aufweitet – ich denke an den großen B-dur-Komplex, der mit Ziffer 27 im ersten Satz beginnt und sich in echt Strawinskyschem Halbdunkel der Akkorde über die ganze Koda erstreckt. In dieser Koda gibt das Klavier mit den Orchesterbässen zusammen den dumpfen Schritt an, während die Urgestalt des melodiösen Themas langsam versinkt. Ich stelle daneben den Mittelteil des langsamen Satzes, wo das Fagott mit der Klavierornamentik wetteifert, während der Baß unbeirrbar weiterklopft, um einen Begriff von der Weite des Ausdrucks und dem Ideenreichtum des Capriccios zu geben. Diese Stelle kann als Beispiel für den figurativen Klavierstil Strawinskys dienen:



In einer kleinen Studie über Strawinsky im Jahrgang 1929 des Melos stellte ich die Frage, ob Strawinsky der Gefahr des Kunstgewerblichen, die bei Apollon jedenfalls bestanden hat, entgehen würde. Das Capriccio gibt die Antwort darauf. Aber nun folgt ein Werk, das völlig außerhalb jeden Stilexperiments liegt: die Symphonie de Psaumes. Sie bedeutet zweifellos den Höhepunkt in Strawinskys Schaffen seit dem Oedipus. Sie steht auch stilistisch in Beziehung zu dem Opern-Oratorium. Wie dort lateinischer Text (drei Psalmen), wie dort völlige Stilisierung des Ausdrucks in der Musik, wie dort schöpferische Anknüpfung an mittelalterlich-diatonische Polyphonie. Französische Beurteiler haben auf die geistige Verwandtschaft der Psalmensinfonie mit dem Sacre hingewiesen, auf die geheimnisvolle, naturhafte Macht dieser Musik. In der Tat: was die Psalmensinfonie wesentlich von den unmittelbar vorausgehenden Werken unterscheidet, das ist ihre monumentale Geschlossenheit, die Strenge ihrer Linienführung, die Wucht ihres Aufbaus. Das harmonische Kreisen um eine Grundtonart (e moll-C dur im ersten Teil, c moll-Es dur im zweiten, Es dur-E dur-C dur im dritten) ist ins Großartige aufgeweitet. Lapidare Bässe tragen den Klangbau, und scharfe Bläser, die im Orchester dominieren, verschlingen sich in einer eigenartig unsinnlichen Polyphonie oder sausen in scharfen Figuren um das Laudate des letzten Teils, das, ähnlich manchen Stellen des Oedipus, angstvoll vom Chor herausgestoßen wird.

Der erste Teil ist die polyphone Entfaltung eines psalmodierenden Themas vom kantablen Einsatz im Alt bis zur Klangverschmelzung mit dem Orchester. Dann folgt eine Doppelfuge, deren erstes Thema wieder bezeichnend ist für das merkwürdige Gleiten im Raum der Tonart:



Dieses Thema wird im Orchester, das zweite im Chor durchgeführt. Aber der weite Septimenschritt des ersten bleibt konstruktives Bauelement des ganzen Satzes. Gegen Schluß bricht der architektonische Wille die Polyphonie auf, die bei Strawinsky stets akkordisch bezogen bleibt, und der Chor schließt sich zur zweistimmigen Intonation seines Themas zusammen, die vom Orchester mit einer mächtigen Plagalkadenz in Es abgerundet wird. Der letzte Teil ist der umfangreichste und packendste der Symphonie. Der hymnisch breite Anfang mit dem Ineinanderklingen von C dur und Es dur ist die Grundlage des Stückes. Feierliche Lobpreisungen klingen immer wieder in die wilderregten Szenen des Mittelteils, in dem neu verhärtet da Figurenwerk des Oedipus wieder erscheint, und als Krönung setzt Strawinsky auf diese gewaltige Architektur eine hymnische Melodie über einem glockenartigen Ostinato dreier Quinten: Apotheose des kantablen Stils, der seit dem Oedipus angestrebt wird. Dieser Schluß reicht zurück bis zu den Quellen russischer Kirchenmusik, zurück auch bis zu Mussorgsky. Die Akkorde schieben sich in immer wieder neuen Kombinationen ineinander, und es entsteht ein Klangbau, der vielleicht an Klarheit des Bildes dem Oedipus nachsteht, ihn aber an Größe der Wirkung noch übertrifft.

Über die Klangbehandlung wäre bei der Psalmensymphonie, die übrigens auf Bestellung Kussewitzkys für das Bostoner Orchester geschrieben wurde, ebenso viel zu sagen, wie bei den Balletten. Wir verzichten darauf nicht nur, um den Aufsatz nicht übermäßig zu verlängern, sondern vor allem deshalb, weil die einzig zuverlässige Grundlage einer Untersuchung, die Partitur, noch nicht im Druck vorliegt.

Hindemiths neues Klavierkonzert

Hans Schultze-Ritter

Wenn Hindemith von jeher mit seltener Klarheit und Eindeutigkeit seinen Weg gegangen ist, so liegt das daran, daß ihm die Impulse zu seinem Schaffen stets direkt von der Musik her zuflossen und auch im rein Musikalischen sich erfüllen konnten. Damit ist er noch keineswegs ein Vertreter des l'art pour l'art. Er gilt ja gerade als Vorbild jenes neuen Musikertypus, der das Pathos ästhetischer Abseitigkeit entschieden ablehnt und bei bewußter Betonung des Handwerklichen seines Berufes sich um engste Verbindung mit dem heutigen Leben bemüht. In logischer Folgerichtigkeit hat daher Hindemith seine Gebrauchs- und Zweckmusiken geschrieben, die für diesen jungen Zweig der Musik richtunggebend geworden sind. Aber es darf nicht übersehen werden, daß diese Stücke sich durchaus nicht dem pädagogischen oder sozialen Zweck unterordnen, sondern schließlich doch zur Musik selbst zurückführen. Ihr letzter Sinn ist

nicht die Propagierung einer bestimmten Idee, sondern einfach dies, daß der einzelne oder eine Gemeinschaft sich in neue Musik einlebt, indem sie sie aktiv ausführen. Es liegt hier wohl die Einsicht zugrunde, daß unmittelbares künstlerisches Tun den Geist einer Zeit tiefer erschließen kann als alle Programme. Und sicherlich sagt das Streichtrio oder etwa das Orchesterkonzert Hindemiths mehr über die Gegenwart aus als alle Maschinenopern mit Jazz und technischem Zubehör.

Doch soll nicht verkannt werden, daß hier ein eigenartiger Schwebezustand besteht zwischen rein fachlichem Kunstwillen und aktivistisch gerichteter Wirklichkeitsbezogenheit. Es sei in diesem Zusammenhang nur andeutend hingewiesen auf manche störende Diskrepanzen zwischen Text und Musik in Hindemiths Opern. Aber die Situation mußte sich verschärfen, als Hindemith auf der Höhe technischer Meisterschaft und stilistischer Reife sich wieder der Konzertmusik zuwendet. Der weitere Ausbau seines polyphon-konzertanten Stils konnte leicht zu einer Abdrängung auf rein artistisches Gebiet führen. Hier drohte die Möglichkeit eines handwerklich vollendeten Leerlaufs, der allmählich zum Selbstzweck und damit Angelegenheit eines kleinen Kreises von Fachleuten wird. Daß Hindemith diese Gefahr vermieden hat, zeigen das zweite Bratschenkonzert und das neue Klavierkonzert. Beides sind Konzertmusiken echt Hindemithscher Prägung. Aber in ihnen ist ein Wandel spürbar, der die früheren stilistischen Grundlagen zwar nicht angreift, aber in bemerkenswerter Weise umdeutet und bereichert. Im Klavierkonzert hat sich diese Entwicklung bereits klarer durchgesetzt, und es soll ihr hier an dieser Stelle nachgegangen werden.

Schon die Besetzung muß auffallen. Sie besteht aus einem Solo-Klavier, Blechbläsern (4 Hörnern, 3 Trompeten, 2 Posaunen, Baßtuba) und zwei Harfen. Aus der verschiedenartigen Zusammenstellung dieser Instrumente gewinnt Hindemith eine neue und ganz eigenartige Klanglichkeit, die sich in jedem der vier Sätze auf andre Weise mit den übrigen Stilelementen verbindet. Der erste Satz hat durchaus Einleitungscharakter. Er ist von einer gewissen Schwere. Diese wird betont durch akkordische Massierung der Blechbläser. Der Solopart gleitet in einer leicht geformten Zweistimmigkeit darüber hin, die sich nur an wenigen akzentuierten Stellen zur Akkordik verdichtet. Kanonische Führungen treten häufig auf. Aber sie gelangen nur zu einer gewichtlosen, gelöst-ornamentalen Polyphonie, die mit den zart getupften Harfen und dem ruhigen Fluß der Blechbläser zu einem Klangeindruck von impressionistischem Reiz verschmilzt:

Klavier
Harfe
Tromp.
Harfe
Harfe

Der zweite Satz verwendet nur die Blechbläser zur Begleitung. In ihm verbindet sich motorisch gespannte Polyphonie und konzertantes Spiel wie in den besten schon bekannten Stücken Hindemiths. Doch weicht auch hier zuweilen die dichtmaschige kontrapunktische Arbeit einer flächenhaften Gegenüberstellung der Stimmen. An manchen Stellen umspielt das Klavier die Thematik der Bläser in leichten figurativen Abwandlungen. Polyphone Spannung wird abgelöst durch gelockertes Klangspiel:

Klavier
Bläser

Aber erst im dritten, einem langsamen Variationensatz, wird deutlich, wie weit Hindemith zu neuer Entwicklung vorgestoßen ist. Hier begleiten nur die beiden Harfen. Sie geben zarte harmonische und bassierende Stützpunkte, zwischen denen das Klavier in fein gezogenen Arabesken schwingt:

Klavier
Harfen

Das ganze Stück hat einen eigenartig schwebend-improvisatorischen Charakter, der schon im Thema angelegt ist. Polyphone Beziehungen treten scheinbar völlig zurück hinter

den zarten, entsinnlichten Klangverflechtungen der drei Instrumente, und es ist symptomatisch, daß gegen Ende des Satzes zwei solistische Harfenglissandi sich in den Klavierpart einfügen. Und doch ist die bindende Kraft des Variationenprinzips mit absoluter Strenge durchgeführt und bis in die letzte Note hinein spürbar. So entsteht eine Einheit von klanglicher Gelöstheit und formaler Geschlossenheit, wie sie in dieser Weise bei Hindemith und vielleicht in der ganzen neuen Musik erstmalig ist.

Der letzte Satz faßt noch einmal alle Entwicklungsmomente der vorigen zusammen. Er beginnt mit einem rhythmisch belebten Tutti der Blechbläser. Daran reihen sich weit ausladende Figurationen des Klaviers, die in ihrer geschmeidigen Eleganz bisweilen an Chopin gemahnen. Es folgt ein fein gestochener kontrapunktischer Seiten-Satz mit einem alten Volkslied als Cantus firmus. Auch hier wieder ornamental-schwebende Polyphonie, die sich später im Zusammenspiel mit Harfen und weichen Bläserakkorden immer mehr mit Klang durchsetzt:

Eine Reprise des rhythmischen Themas führt noch einmal zu fast dramatischen Gegenüberstellungen von Klavier und Orchester, bis schließlich eine breit ausgesponnene beruhigte Koda in zart aufgelösten Lineamenten den Satz leise ausklingen läßt.

Die hier aufgezeigte Durchdringung des konzertanten Stils mit klanglichen Elementen ist es, die den Charakter des Konzertes am sichtbarsten ausprägt. Ihr entspricht ein bedeutsamer Wandel der Faktur. Die Harmonik ist von einer bei Hindemith überraschenden Einfachheit und läßt die tonalen Beziehungen oft unmittelbar deutlich hervortreten. Melodik und Rhythmik sind elastisch und fein geschliffen, aber meist ohne eigentliche Spannungsintensität. Alles ist gerundeter und verbindlicher gehalten. Das Konzert ist daher verhältnismäßig leicht aufzufassen und zweifellos auch einem breiteren Publikum ohne allzu große Schwierigkeiten zugänglich. In diesem Umstand liegt nicht eine billige Konzession an einen Allerweltsgeschmack; noch weniger ist er als Rückschritt in Hindemiths Entwicklung aufzufassen. Das beweist der absolut lebendige und neuartige Reiz des Werkes. Schon mit dem ersten Bratschenkonzert war Hindemiths Musik über den Rahmen einer persönlichen und deutschen Angelegenheit hinausgewachsen. Hier im Klavierkonzert wird die dort erreichte Basis befestigt und erweitert. Es ist eine Tatsache von nicht bloß zufälliger Bedeutung, daß das Konzert, für das Musikfest in Chicago geschrieben und Mrs. Coolidge gewidmet, bei der dortigen Erstaufführung der größte Erfolg war und in einer zweiten Veranstaltung wiederholt werden mußte. Unter Loslösung von

mancher beengenden Problematik, die einem deutschen Musiker in der heutigen Situation gefährlich werden könnte, erreicht Hindemith hier internationale Resonanz. Nicht auf dem Wege des ästhetischen Stilexperiments wie Strawinsky, sondern in natürlicher Entwicklung seiner musikalischen Grundkräfte.

Rundfunk - Film - Schallplatte

Die Mirag erwidert

Sehr geehrte Schriftleitung,

wir finden im April-Heft „Melos" einen Aufsatz „Kleine musikalische Rundfunkkritik aus der Provinz" von Herrn Werner Schöntag. In diesem Aufsatz sind verschiedene Bemerkungen enthalten, die von uns nicht unwidersprochen bleiben dürfen, ohne daß wir deshalb etwa in eine Pressefehde zu dem Verfasser treten wollen. Es liegt uns vielmehr nur daran, durch diese Zeilen Sie persönlich von der Unhaltbarkeit dieser Bemerkungen zu unterrichten. Der Artikel ist umso gefährlicher, als aus ihm selbst nicht hervorgeht, daß er von einem Laien stammt; daß man dies vielmehr nur aus der Vornotiz des Benda'schen Artikels erkennen kann. An und für sich ist es ja schon merkwürdig, daß Herr Schöntag, der auf der einen Seite Laie ist, auf der anderen Seite über die Technik des deutschen Rundfunks kritische Äußerungen zum Besten gibt, von denen wir nicht der Ansicht sind, daß sie den Tatsachen entsprechen. Auch wir kennen schließlich die Technik der auswärtigen Sendestationen und wenn einige auch ganz vorzüglich sind, so gibt es doch immerhin eine größere Zahl, die sich mit den unseren keineswegs messen können. Erstaunlich ist, von welchen falschen Voraussetzungen Herr Schöntag ausgeht. Er schreibt, es gäbe nur eine kulturelle Aufgabe des Rundfunks, nämlich die, Neues zu fördern und darzubieten und dabei die Tradition in entsprechendem Maße zu Worte kommen zu lassen etc. Das Alte, Bewährte bedürfe keiner Bestätigung durch den Rundfunk mehr. Aus diesem Schlußsatz allein ergibt sich, daß Herr Schöntag weder über den Hörerkreis, noch von den Aufgaben des Rundfunks einwandfrei unterrichtet ist. Der Verfasser sollte doch wissen, daß Millionen von Hörern überhaupt zum ersten Male mit Kunstmusik in Berührung kommen, daß man ihnen also das Bewährte zu allererst offerieren muß. Der Rundfunk ist nicht dazu da, zu bestätigen, sondern dafür zu sorgen, daß alle Arten von echter Kunst an die Hörer herankommen. Geradezu grotesk aber wirken die Ausführungen des Herrn Schöntag, wenn er schreibt, daß die Mehrzahl der Sender fast ausschließlich der Geschmacklosigkeit der Hörer Vorschub leisten. Wo sind eigentlich die Sinfoniekonzerte, die von Beethoven bis Strauß alles Abgeschmackte aufwiegen? Nein, mit einer derartigen Kritik ist gar nichts anzufangen.

Interessant ist nun, daß Herr Schöntag den Leipziger Sender als einen der meistgehörten bezeichnet, während wir aus unserem Hörerkreise gerade die entgegengesetzte Erfahrung machen. Wir hoffen zwar, daß mit dem Groß-Sender alle Störungen aufge-

hoben werden, aber heute ist es noch nicht so weit. Aber die Behauptung, daß sich der mitteldeutsche Sender Leipzig erheblich unter dem Durchschnitt bewege und sich in billiger Unterhaltung erschöpfe, mutet den unbefangenen Leser dann besonders komisch an, wenn er auf der gleichen Seite von der Kulturtat Leipzigs durch die Sendung der Bachkantaten liest. Wenn Herr Schöntag zu diesem Urteil kommt, dann kennt er unser Programm nicht, dann weiß er nicht, was gerade Leipzig in seinem Studio für junge Künstler tut, dann hat er nie etwas davon erfahren, daß wir in unseren Darbietungen „Musik der Zeit“ auch das Gegenwartsschaffen reichlich zur Diskussion stellen.

Wenn man über die Kulturarbeit einer Institution und seine Interessen und Leistungen zu reden wünscht, dann muß man sich orientieren, man muß nicht von irgendeinem musikpolitischen Standpunkt aus ein Gebiet beurteilen wollen, das man nur durch eine Brille sieht, die das Bild trübt. Wir halten es immer noch für besser, Versuche zur Besserung in aktiver und positiver Mitarbeit zu leisten, als durch negative Kritik zu glänzen.

Schlußwort

An die Mirag

In einem Brief an die Schriftleitung des „Melos“ nehmen Sie gegen meinen Artikel über den Rundfunk Stellung. So erfreulich es ist, daß damit eine allgemeine Diskussion über dieses Thema, die ich selbst wünsche und bezweckt habe, eröffnet wird, so möchte ich mich doch dazu rechtfertigend und Ihnen gegenüber abschließend folgendermaßen äußern:

Zunächst glaube ich, daß es durchaus nicht merkwürdig ist, daß ein Laie – und der bin ich, um jeglichem Mißverständnis vorzubeugen – zur Technik des Rundfunks Stellung nimmt, sondern im Gegenteil von Interesse für die Sache und Bereitwilligkeit zur Mitarbeit zeugt. Schließlich muß doch jedem einzelnen Hörer – die überwältigende Mehrheit sind eben Laien – das Recht zugesprochen werden, sich frei und ungebunden jeder nach seiner Ansicht zu dem zu äußern, für das er sein Geld gibt. Ich für meine Person verlange nicht mehr, als von diesem Recht Gebrauch machen zu können.

Die Voraussetzungen, von denen ich ausgegangen bin, sind durchaus nicht so unüberlegt und falsch, wie Sie annehmen. Schließlich gehört kein besonderer Scharfsinn dazu, zu sehen, wer die Masse der Rundfunkhörer stellt. Gerade aus dieser Erkenntnis heraus muß ich an meiner grundsätzlichen Ansicht festhalten, nach der es erste Aufgabe des Rundfunks sein soll, Neues zu fördern und dem Traditionellen erst in zweiter Linie zu dienen. Bei Leuten, die wie Sie mit Recht annehmen, erst durch den Rundfunk überhaupt mit Kunstmusik, also Musik, die nicht ausschließlich der Unterhaltung dient, in Berührung kommen, wäre ja der beste Boden gegeben, deren Geschmack in eine Bahn zu lenken, die eine rasche Entwicklung fördern würde, ihnen also Neues zu bieten, ohne erst den Umweg über das „Bewährte“ zu gehen. Eine gewisse Kulturpolitik wäre in dieser Beziehung bestimmt nicht von Nachteil, umso mehr als sich auch das Neue in vieler Hinsicht schon bewährt hat und dem „Bekenntnis zur Masse“, das Herr von Benda in seinem ausgezeichneten Artikel anführt, insofern entspricht, als es sich dem Interessen-

kreis dieser Hörer weit mehr nähert als das „Klassisch-Bewährte". Sie selbst werden doch sicherlich meine Erfahrung teilen, daß gerade die „klassischen Sinfoniekonzerte" mit einem für den Musiker wertvollen, für die Masse schwer oder gar unverständlichen Programm außerordentlich unbeliebt sind. Mit der Förderung von Neuem würde der Rundfunk außerdem befruchtend wirken und die heute noch ziemlich geringe Produktion ernsthafter, moderner Musik vermehren helfen. Nach wie vor bin ich der Ansicht, daß dabei die Pflege alter Musik nicht zu kurz kommen darf, die wegen ihrer musikalischen Reinheit allerbestes Bildungsmaterial darstellt. Die Reichssendung der Bachkantaten, die als Kulturtat Leipzigs bezeichnet wird (und die ich selbst mit größtem Interesse anhöre), ist in diesem Sinne besonders erfreulich, wiewohl ihre Aufführung vielleicht schon dem Grundsatz l'art pour l'art nahekommt. Was im übrigen die musikalische Kultur Leipzigs betrifft, so möchte ich auf den im gleichen Melosheft veröffentlichten Artikel von Herrn Baresel hinweisen.

Wenn ich mich in meinem Artikel gegen die abgeschmackten Sinfoniekonzerte wende, so ist das schließlich nicht wörtlich zu nehmen. Gemeint sind, und das liegt klar auf der Hand, alle jene Konzertveranstaltungen, die nicht mehr als Unterhaltung gedacht und anzusehen sind. Wenn ich speziell über Leipzig ungünstig urteile, so entspricht dies voll und ganz meiner und vieler meiner Bekannten Erfahrung, daß ich Leipzig aus programmtechnischen Gründen am wenigsten von allen Sendern höre, obwohl ich es selbst gut empfange. In diesem Zusammenhang möchte ich Sie bitten, einmal während einer Programmwoche, z. B. der vom 26. 4. – 2. 5., um nur eine herauszugreifen, die mir eben vorliegt, die Lebendigkeit der musikalischen Darbietungen der Mirag und der Berliner Funkstunde zu vergleichen. Was die Arbeit des Leipziger Musikstudios anlangt, so ist mir diese natürlich bekannt; – ich kann mich dabei des Gedankens nicht erwehren, daß hier Neues versucht wird, ohne daß das bewährte Neue in gleicher Weise schon gebracht wurde und daß manche Studioabende sozusagen nicht ganz „reinrassig" sind.

Zum Schluß möchte ich aber noch bemerken, daß ich in meinem Aufsatz genügend Anregung bringe, als daß man von einer negativen Kritik sprechen könnte, die ich mir in umfassender Weise als Laie gar nicht anmaße. Wenn es gilt, positive Arbeit zu leisten, werden Sie bestimmt auf meine Unterstützung, soweit eine solche nötig ist, rechnen können.

Werner Schöntag (Zwickau)

Der Tonfilm – von der Musik aus gesehen

Eberhard Preußner

Die Hoffnungen, daß mit der Erfindung des Tonfilms der schaffende Musiker gewichtiger, mitbestimmter Faktor im filmischen Kunstwerk werden würde, haben sich bisher nicht recht erfüllen wollen. Für die große Masse der durchschnittlichen Tonfilme besitzt Musik überhaupt nur die Bedeutung ausschmückender Stimmungs- und Illustriermusik. Wenige, immer wiederkehrende Motive sind es, die in diesen nach einer Schablone fabrizierten Tonfilmen Musik auf den Plan rufen. Es würde genügen, für alle diese Filme Schallplatten, enthaltend den Marsch, das Liebeslied, herzustellen. Man muß

solche Filme einmal in einem kleineren Kino großstädtischer Wohnviertel hören, auf dieser klangverzerrenden, billigen Apparatur, um den ganzen Tiefstand dieser „Ton"-filme zu erkennen.

Eine andere Kategorie von Tonfilmen versucht das Gute aus der alten Illustriermusik des früheren stummen Filmes in den Tonfilm herüberzuretten. Das ist dann moderne Programmusik, zu der wirklich die ersten stolzen Ankündigungen des Tonfilms passen: Sie sehen und hören . . . Natur- und stimmungsgetreu wird die Handlung von Anfang bis Ende über alle Sentimentalitäten hinweg durch- und nachkomponiert. Die Musik zu Chaplins Tonfilm „Lichter der Großstadt", Musik angeblich von ihm selbst, gehört in den musikalischen Teilen zu dieser schlicht-dürftigen, aber wenigstens unschädlichen Illustriermusik.

Ansätze, Musik im Tonfilm zu gestalten, weisen wenigstens einige Filme der letzten Zeit auf. Da ist zunächst die Dreigroschenoper zu nennen. Aus ihr hätte ein wirklicher Musikfilm werden können. Jetzt aber stehen ein wenig beziehungslos nebeneinander: besonders schöne filmische Bilder, eine für den Filmbesucher (oder für die Filmzensur?) zurechtgebogene Handlung und die Songs von Kurt Weill. Es ist, als ob die Songs nicht zum Film gehörten, so isoliert bleibt die Musik. Daß der Song eine dem Tonfilm außerordentlich gemäße Musikform darstellt, beweist der Tonfilm „Das Lied vom Leben". Friedrich Holländer hat hier ein paar geschickte Songs komponiert. Das Besondere an ihnen ist ihre Beziehung zum Bild. Die Musik übernimmt nämlich die Führung, die sonst das Bild für sich beansprucht, und das Bild illustriert nun den Klang. An diesen Stellen haben wir den Eindruck eines wirklichen Tonfilms, und wir ahnen, was aus der . . . Dreigroschenoper hätte werden können. Im übrigen bleibt auch die teils illustrierende, teils Geräusche komponierende Musik, die Franz Wachsmann für die übrigen Teile des Liedes vom Leben schrieb, beachtenswert. Der gelungenste aller bisherigen Tonfilme, René Clairs „Million", verbindet unter Wahrung tonfilmischer Eigengesetze volkstümliche, singspielhafte Elemente mit dem musikalischen Lustspiel und der Opernkarikatur, die musikalisch mit besonderer Feinheit gearbeitet ist.

Ein interessanter Versuch ist durch Lotte Reiniger und Wolfgang Zeller gemacht worden. „10 Minuten Mozart" nennt sich dieser Scherenschnittfilm zu Mozarts Nachtmusik und zu Arien aus Cosi fan tutte. Der Titel verrät einiges. Rundfunk-Erziehungsmethoden auf den Tonfilm angewandt: „nicht ausschalten! Nur 10 Minuten Kunstmusik!" Ein Rezept, nach dem anscheinend auch die Tonfilmindustrie bereit ist, der Kunst Opfer zu bringen. Kritisch ist zu dem Film zunächst zu sagen, daß grade bei einem solchen Film die Klangwiedergabe makellos sein müßte. Gewisse Gefahren liegen naturgemäß auch in der Methode, Musik Mozarts zu illustrieren. Aber bedenken wir, daß die Filmbesucher nicht durchweg Berufs- oder Laienmusiker zu sein pflegen. Und schließlich werden die entzückenden Scherenschnitte der Lotte Reiniger endlich einmal nicht durch eine drumherumkomponierte kitschige Handlung gestört. Gewiß ein Nebenweg, aber ein sauberer.

Eine einzige eigene Form hat der Tonfilm bisher entwickeln können: das sind die Klang-Trickfilme. Die Micki-Mausfilme und ihre mehr oder minder originellen Nachfolger beweisen, daß es eine Kunstgattung geben kann, die nur mit dem Mittel des Tonfilms möglich ist. Die Musik illustriert hier nicht mehr, sie ist ebenso gestaltet wie das Bild.

Beide Teile bemühen sich, eine dem Realen entgegengesetzte Handlung zu spielen. Die Wirklichkeit wird entweder verzeichnet oder überzeichnet; so im Bild, so in der Musik. Diese Parodien auf die Jazzmusik, auf die Arie, auf den menschlichen Gesang, auf Geräuschmusik sind echt buffomäßig. Die Filmgroteske konnte sich alle Vorteile, ja sogar die Mängel, die dem Tonfilm sonst anhaften, zunutze machen. In diesem Trickfilm wird nichts mehr imitiert, nicht das Schauspiel, nicht die Oper, nicht die Operette, nicht einmal das Leben. Alles geschieht auf einer anderen, ungewohnten Ebene. Weniger der Schein der Dinge, als ihre Bewegung interessiert. Musik ist hier gleichwertiges Element, da ja auch das Bild nicht mehr photographische Aufnahme, sondern komponierte Zeichnung darstellt.

Nicht viel hat bislang der Tonfilm mit der Kunst, mit der Musik zu tun. Grade in jüngster Zeit ist die Musik durch das Dominieren des Sprechfilms vollends ausgeschaltet. Soll man sich auf die Hoffnung, daß in den Tonfilmstudios auch einige Musiker mit am Werke sind, verlassen?

Schallplatte und politische Weltanschauung

Hans Mersmann

Es ist heute unmöglich, Erscheinungen künstlerischer Art aus sich selbst heraus zu begreifen. Gegensätze der politischen Weltanschauung bekämpfen einander nicht mehr allein auf dem Rednerpodium mit geistigen und auf der Straße mit anderen Waffen, sondern sind in die Bezirke der Kunst eingebrochen. Es gibt heute kaum noch einige Ahnungslose, die eine Wochenschau im Film sehen, ohne zu wissen, aus welcher Quelle die Speisefolge stammt, die ihnen dort vorgesetzt wird. Der Musik liegen solche Beziehungen natürlich am fernsten. Aber gerade der Film, die Schallplatte, die, rein künstlerisch gesehen, bis vor kurzem an der Peripherie lagen, mußten die Verbindung der Musik mit den außer ihr liegenden treibenden Kräften begünstigen. Eigentlich ist erstaunlich, in wie geringem Umfang dies bisher geschah. Wenn man an den Film denkt, wird auch hier wieder klar, daß filmische und musikalische Spannung in umgekehrtem Verhältnis zueinander stehen. Man hätte etwa von den großen russischen Filmen neue Lösungen auch auf dem Gebiet der Musik erwarten können; aber sie versagten ausnahmslos.

Nachdem die „Drei-Groschenoper“ auch in musikalischer Beziehung eine Einbruchsstelle geschaffen und die Gesetzmäßigkeiten von Oper und Singspiel in einer, noch kaum übersehbare Möglichkeiten eröffnenden Form erschüttert hat, scheint sich diese Einbruchsstelle in der letzten Zeit weiter zu vergrößern. Lehrstücke und andere Werke erzieherischen Charakters verbinden sich mit einer Musik, die sich diesen Zielen einordnet. Sie ist weniger aufrüttelnd als einprägsam und schwankt zwischen den beiden Polen: den Text nach der Art des Volkslieds völlig in Musik umzuschmelzen und auf die leichteste Weise eingänglich zu machen oder sich selbst ganz hinter ihn zurückzustellen und dem Wort lediglich ein tönendes Postament zu geben. Die erste Art führt zu einem neuen Schlagertypus, die zweite mehr zur Verwendung von Instrumentalmusik oder zu breiter chorischer Entfaltung. Auf der ersten Linie steht besonders Weill, auf der zweiten Eisler.

In der Entwicklung der Schallplatte haben diese Bestrebungen neuerdings in der systematisch aufbauenden Arbeit des Homocord-Konzerns Ausdruck gefunden. Es liegt eine Reihe von Platten vor, die als Teile eines Gesamtprogramms gewertet werden müssen. Diese Wertung kann hier letzten Endes nur eine künstlerische sein. Eine Auseinandersetzung weltanschaulicher Art ist weder möglich noch beabsichtigt, aber andererseits handelt es sich auch nicht um beliebige Texte, die man sich fortdenken könnte, sondern um eine absolute Einheit zwischen Wort und Ton.

Schon bei der Besprechung der Schallplatten der „Drei-Groschenoper" mußte den Homocord-Platten eine besondere Stellung eingeräumt werden. Nicht nur, weil sie sich der Persönlichkeit Harald Paulsens versichert hatten, sondern weil die ausschließlich auf den Text eingestellte eindrucksvolle, aggressive, aber unpathetische Sprache dieses Künstlers der Idee des Werkes durchaus am nächsten kam. Im Zusammenhang damit ist die bisher wohl einzige Platte aus der Oper „Mahagonny" (4–3671; alle im folgenden genannten Platten sind von Homocord hergestellt) zu erwähnen, in der Lotte Lenja zwei der wichtigsten Stücke gibt. Bei den schlechten Auspizien, unter denen die geplanten weiteren Aufführungen dieser Oper stehen, nimmt man die Schallplatte gern als einstweiligen Ersatz. Sie ist technisch ausgezeichnet gelungen, besonders der „Mond von Alabama" wirkt in der Überblendung von Sing- und Sprechstimmen höchst plastisch.

Der reinste Ausdruck der Idee sind die beiden Platten, die Hanns Eisler mit Ernst Busch gemacht hat. Die eine (4-3942) enthält das „Lied der Arbeitslosen" und das „Lied der Bergarbeiter", die andere (4-4033) das „Lied der Baumwollpflücker" und die „Ballade vom Nigger Jim". Eisler zeigt sich hier in den kleineren Formen von seiner besten Seite. Seine Rhythmik ist aggressiv in ihrer Monotonie, seine Melodik einprägsam ohne die Unmittelbarkeit des Schlagers. Die Singstimme dominiert (Ernst Busch ist als Interpret unübertrefflich; es wird hier wieder evident, daß der singende Schauspieler die beste Lösung für eine derartige Musik ist), das sparsam verwendete Jazzorchester ist gut gegen sie ausgewogen. Die einzelnen Stücke sind nicht gleich: die Ballade wirkt am schwächsten; bei den „Baumwollpflückern" sind Singstimme, Sprechstimme, Chor und Instrumente mit größter Oekonomie auf den kleinen Ablaufsraum verteilt; sie pressen und überstürzen sich gegenseitig und geben der Platte ein unheimliches Tempo. Die künstlerisch beste Lösung ist das „Lied der Arbeitslosen". David Weber machte den Text in reinstem Berlinisch („Keenen Sechser in der Tasche, bloß den Stempelschein; durch de Löcher der Kledasche kiekt de Sonne rein"). Eisler läßt ihm zunächst völlig das Übergewicht und deklamiert sparsam, geht allmählich immer mehr in eine singende Melodik über und gipfelt mit dem Kehrreim („und du bleibst als armer Mann abjebaut auch hoch da droben") in der Schlußzeile von „Wer hat dich, du schöner Wald". Hinter der Parodie steckt ein ungeheurer Zynismus. Aber die Liedmelodie steht nicht als bloße Substanz bei Eisler; er baut sie, ganz anders, als etwa Weill das Glockenspiel der Potsdamer Garnisonskirche in seinem „Berliner Requiem", von innen heraus in die Melodik ein und steigert den Aufbau langsam bis zum Kehrreim. Diese Platte ist das Beste, das ich von Eisler kenne.

Bleibt die schwierigste Frage noch offen: für wen sind diese Platten bestimmt? Der Snob wird sich mit artistischem Behagen an ihnen ergötzen, der Proletarier wird sie nie kennen lernen, denn, wenn er einmal eine Schallplatte kauft, so nimmt er

„Waldeslust“ oder einen Walzer. Diese Art von Schallplatten muß sich den Weg zu ihren Verbrauchern erst bahnen. Sie sind ein erster Vorstoß auf diesem Gebiet, ein Versuch, ähnlich wie die Zeichnungen von George Grosz, mit den Mitteln künstlerischer Gestaltung das menschliche Gewissen zu wecken; sie wollen aufrütteln, anklagen. Alles dies ist Eisler in seinen Platten (denen er noch eine rein instrumentale Suite über russische Volkslieder (4-4058) anfügt: eingängliche, wirkungsvoll kontrastierende Melodien in geschickter instrumentaler Einkleidung) in hohem Grade gelungen.

Französische Musik auf Schallplatten

Wir ergänzen hierdurch den im letzten Heft des vorigen Jahrgangs begonnenen Überblick über neuere französische Kammermusik.

1.

Milhaud: Kurzopern

Die französische Columbia brachte die drei Kurzopern von Milhaud heraus – lyrische Studien über antike Sagen, die auf die kürzeste Form eines szenischen Geschehens gebracht sind. Eine vortreffliche Idee. Die deutschen Firmen sollten sich ein Beispiel daran nehmen. Es gibt viele bedeutende Werke der modernen französischen Musik auf Platten. Was gibt es aus Deutschland? So gut wie nichts. Nicht einmal die wichtigsten Werke von Hindemith!

Die Platten geben das Notenbild relativ klar wieder. Die Singstimmen haben den für die französische Musik typischen nasalen Beiklang. Manchmal übertönen sie das Kammerorchester. Am besten gelungen sind die zarten und pastoralen Stimmungen. Aber letzte Klarheit ist durchweg noch nicht erreicht. Man hat freilich zu bedenken, welch mannigfaltige Schwierigkeiten sich der phonotechnischen Reproduktion einer harmonisch so bunten Musik entgegenstellen. *Heinrich Strobel*

2.

Orchestermusik

Wenigstens ein entscheidendes Stück der neueren Entwicklung hält die Schallplatte fest: Debussy „Prélude à l’Après-midi d’un Faune“. Es liegt, vom Orchester „Lamoureux“ unter Albert Wolff gespielt, in einer sehr guten Aufnahme vor (Grammophon B 21183). Die Soloflöte steht plastisch gegen das in zarten Farben malende Orchester. Die Platte ist ein Beitrag zur Geschichte des Impressionismus, zumal dieses einzigartige, feine Stück selten gehört werden kann.

Das spätere große symphonische Tongemälde Debussys „La Mer“ bringt Electrola (E J 501 – 3; Großes Symphonieorchester unter Piero Coppola). Auch diese Platte ist aufnahmetechnisch gut gelungen, wenn auch die größere Form und der größere Apparat der Eigenart der Schallplatte nicht so sehr entsprechen, wie bei dem Präludium über den Nachmittag eines Fauns. Auch ist das Werk uns heute durch seine etwas pathetische Programmatik ferner gerückt. Die Orchesterbehandlung Debussys wird sehr klar

erkennbar. Eine Aufnahme wie das „Spiel der Wellen", welche die eigenartige Farbigkeit Debussys sichtbar macht, ist uns heute schon ein wichtiges Zeitdokument. Als Ergänzung sei noch die Aufnahme des Scherzo-Valse von Chabrier (Grammophon F 20102) erwähnt, ein gefälliges, wirkungsvoll instrumentiertes Konzertstück, das sich in seinen scharfen dynamischen Konturen und in seiner feinen Behandlung der Holzbläser ebenfalls gut für die Platte eignet. *Hans Mersmann*

3.

Klaviermusik

Für den Berufspianisten werden die Klavierplatten, die Franz Joseph Hirt bei Grammophon bespielt hat, von großem Wert sein. Hirt spielt kurze Stücke von Debussy und Honegger mit feiner Anschlagskunst, die sich gegen alle Tücken der mechanischen Wiedergabe, mit denen anscheinend die Schallplatten-Aufnahmetechnik beim Klavierklang noch immer nicht fertig geworden ist, durchsetzt. Am besten gelang die Platte: Golliwogg's cake-walk von Debussy, die auch für Laien heranzuziehen wäre. Die Platte ist durchaus geeignet, dem Laien einen Anfangsbegriff des Klanges neuer Musik zu geben. Die übrigen Stücke sind: Feuilles mortes von Debussy und Le Cahier Romand von Honegger.

Daß wir allmählich ein Schallplatten-Archiv der wichtigsten modernen Klavierwerke erhalten, wäre sehnlichst zu wünschen. Nur sollte man nicht fortfahren, lediglich kurze Nebenwerke zu bringen. Für die Zukunft wird es wichtiger sein, gerade die schwierigsten und technisch neuartigsten Klavierwerke in einer Auffassung, die vom Komponisten sanktioniert wird, auf Schallplatten aufzubewahren. Man hat z. B. noch nicht gehört, daß Hindemiths neues Klavierkonzert aufgenommen wurde. Immer noch vermissen wir die Aufnahme von Hindemiths Klavierübung Teil I. Der einzige Interpret, der diese Werke originalgetreu spielen kann, ist wohl Gieseking. Seine Wiedergabe als Lehrbeispiel aufzunehmen, wäre Pflicht für eine Schallplattenindustrie, der es ernst mit der sogenannten „Kultur"platte ist. Und schließlich: wo bleiben die Aufnahmen der Klavierwerke von Arnold Schönberg, die immer wieder zu hören jeder Pianist geradezu gezwungen ist? Die Industrie sollte den Zustand, den wir beklagen, endlich beenden: daß die wichtigste Literatur, die der Musiker, der ausübende wie der Pädagoge, braucht, auf der Schallplatte nicht erscheint, daß man aber allbekannte Werke ständig in Neuaufnahmen erhalten kann. *Eberhard Preußner*

Kritische Umschau

Capriccio und Sacre Kaum ist die authentische Interpretation des Sacre du printemps unter Strawinsky bei Columbia erschienen, da bringt Elektrola (E. J. 626/29) dasselbe Werk heraus. Aus Konkurrenzgründen, aus Prestige, aus Zufall – gleichgültig, die Aufnahme ist jedenfalls von einer Vollkommenheit, die bisher noch keine Strawinskyplatte erreichte. Sacre ist mit seinem ungeheuren Orchester, mit seinem vielen Schlagzeug sicher das phonotechnisch schwierigste Werk Strawinskys. Umso erstaunlicher ist die Leistung. Man bewundert nicht nur die prachtvollen Bläser (das Fagott zu Beginn!) des Philadelphia Sinfonie-Orchesters und die

klärende, unpathetische Leitung Leopold Stokowskys, man bewundert ebenso die technische Vollendung der Schallplatte, die es ermöglicht, die klanglich-unheimlich subtile Introduktion, diesen in Strawinskys Vorstellungswelt übersetzten „Sonnenaufgang", ohne jede Trübung wiederzugeben und selbst die heftigsten Entladungen des Riesenorchesters noch deutlich zu bringen.

Strawinsky selbst spielt für Columbia sein *Capriccio* (L F X 81/83). Ansermet dirigiert. Man darf also diese Wiedergabe als allgemein verbindlich ansehen. Technisch ist sie hervorragend. Vor allem hat Columbia ein besonderes Geschick in der klanggetreuen Reproduktion des Klaviers. Die gläsern klare Musik eignet sich im übrigen hervorragend für die mechanische Wiedergabe.

Eine große Anzahl von Strawinskys Werken ist heute auf der Schallplatte zu haben. Merkwürdigerweise fehlt immer noch ein Hauptwerk wie die Geschichte vom Soldaten. Wann wird man sie bringen?

H. Str.

Neue Schallplatten von Mozart und Beethoven

Es ist ähnlich in der Konzertmusik: die Wiedergabe, der Dirigent, seine persönliche Auffassung stehen im Vordergrund. Für die Orchestermusik existiert ein akustisches Normalbild. Man weiß, wie ein Mozart- oder Beethovenorchester auf der Schallplatte klingt. Hier konzentriert sich alles auf die Persönlichkeit des Dirigenten. Wenn *Mengelberg* mit den New Yorker Philharmonikern *Beethovens Erste Symphonie* musiziert (Electrola E J 594 ff.), so sind wir weder über die Präzision der Wiedergabe erstaunt, die wir an ihm kennen, noch über den blühenden Orchesterklang, von dem wir auch hinlängliche Proben haben, sondern über die gelegentlichen Widersprüche innerhalb seiner Darstellung. Sie sind in der Symphonie stärker als in der *Dritten Leonorenouverture,* die er mit seinem Konzertgebouworchester (Columbia DWX 5007) darstellt. Hier steht alles unter dem Gesetz seiner unerbittlichen Dynamik und seiner gemeißelten Crescendi, die auf der Platte gut herauskommen. In der Symphonie ist diese Straffheit der Linie nicht immer zu einer Geistigkeit der Darstellung verdichtet, sondern es schleichen sich klangschwelgerische Episoden ein. Schon die Einleitung, in der die Klarheit einer Entwicklungslinie völlig durch das Verweilen im Klang überschattet wird, ist in dieser subjektiven Interpretation interessant. Man vergleicht diese Deutung etwa mit der, welche *Richard Strauß* den Symphonien *Mozarts* gibt. Grammophon hat das Vorrecht, diese einst klassische Mozartinterpretation für alle Zeiten bewahrt zu haben. Seine Wiedergabe der g-moll Symphonie (95 442) wirkt auch heute noch mit der gleichen Lebendigkeit, Klarheit und Reife. Electrola bringt eine der *Salzburger Symphonien* (C dur, Köchel 338) in der fein geschliffenen Wiedergabe *Leo Blechs* (E J 607/8). Hier ist eine lohnende Aufgabe erfüllt: ein Werk, das im Konzertsaal seltener erklingt, ersteht auf der Platte in voller, zeitnaher Lebendigkeit. Blechs klug schattierende, unpathetische Auffassung kommt dieser Wiedergabe besonders entgegen: ein glücklicher Wurf.

In der Kammermusik tritt das Klangbild in den Vordergrund. Das Streichquartett ist trotz der Fülle guter Aufnahmen ein für die Schallplatte noch immer nicht ganz gelöstes Problem. Man hat dieses Gefühl, wenn man das *Budapester Streichquartett* die *D-dur-Variationen* aus Opus 18 von *Beethoven* spielen hört (Electrola E J 559); die Wiedergabe wirkt normiert, unpersönlich. Prachtvoll musiziert *Huberman* mit *Ignaz Friedman* die *Kreutzersonate* (Columbia L X 72). Man möchte meinen, daß Instrument, Klangempfinden und diese Art einer (bei diesem Werke richtigen) völlig ungeistigen Gestaltung das Optimum für die Schallplatte bedeuteten, wenn nicht Buschs gegenteilige Auffassung der Chaconne von Bach bewiese, daß es auch von der ganz andern Seite aus geht. Ein Ausgleich ist *Mozarts Klarinettenquintett* (Grammophon 95 309), das *Dreisbach* mit dem *Wendling*-Quartett bläst. Hier wird der Gegensatz zwischen Klarinette

und Streichern zum Fundament einer Gestaltung aus dem Klang heraus, die nicht nur völlig dem Werke entspricht, sondern auch den Möglichkeiten der Schallplatte stark entgegenkommt.

H. M.

Neue Furtwänglerplatten Die Deutsche Grammophon legt eine Reihe von Furtwänglers Glanznummern in durchweg sehr hochstehenden Aufnahmen vor. Da ist vor allem der *Till Eulenspiegel* von Strauß (B 21295–97), ungemein plastisch und virtuos musiziert, in einfachklaren Linien aufgebaut. Man spürt etwas von der starken Suggestionskraft, die dieses Stück im Konzertsaal ausübt, auf diesen vortrefflich gelungenen Platten. Als Anhängsel auf der leeren vierten Seite schließt sich der ungarische Marsch aus Fausts Verdammung an – äußerst präzises Klangbild, auch das auf der Platte besonders prekäre Schlagwerk vorzüglich abgestimmt. Nur müßte man die Gefahren der überakustischen Räume rechtzeitig erkennen. Alle Fortestellen hallen nach.

Bachs drittes Brandenburgisches Konzert (B 21299 – 21302) wird mit großem Streichkörper gespielt. Es ist das besondere Geheimnis von Furtwänglers Interpretation, daß trotzdem das neunstimmige Gewebe der Stimmen ganz deutlich herauskommt. Die Tempi sind etwas langsamer, als Furtwängler sie im Konzert nimmt, nur zum Vorteil der Musik. Der piano-Einsatz des hmoll Tutti im ersten Satz wirkt auf der distanzierenden Schallplatte noch bedenklicher als im Konzert.

Freunde Wagnerscher Musik werden sich am *Lohengrin-Vorspiel* (B 21293/94) erfreuen, obwohl die flimmerenden Geigen nicht immer ganz sauber klingen und obwohl die sehr behutsame Steigerung bei der mechanischen Wiedergabe verliert. Wir geben der Ouvertüre zur *Diebischen Elster* (B 21303/4) den Vorzug. Furtwängler hat hier die Schlagkraft und die rhythmische Energie Toscaninis. Die Aufnahme steht der wundervollen Barbierplatte des italienischen Dirigenten nicht nach.

H. Str.

Rundfunk-Notizen

Vom 6. — 8. Juli fand in *München* eine *Tagung für Rundfunkmusik* statt. Wir werden im nächsten Heft darauf zurückkommen.

Das *Lehrstück* von *Hindemith* und *Brecht* wurde mit großem Erfolg von der Opernschule des *Hochschen Konservatoriums* im *Südwestdeutschen Rundfunk* aufgeführt. Was macht die Opernschule der Berliner Hochschule? Sie bringt in einer Festwoche den Fliegenden Holländer!

Aus den *Bayreuther Festspielen* wird die *Tristan-Aufführung* unter Furtwängler auf die deutschen Sender übernommen. Warum nicht die von Toscanini geleiteten Vorstellungen, die ein viel ungewöhnlicheres Ereignis bedeuten?

Der Südwestdeutsche Rundfunk veranstaltete ein Konzert mit folgenden modernen Werken nach einleitenden Worten von Dr. Wiesengrund-Adorno: Invention für kleines Orchester von *Ernst Pepping*, Sieben kleine Serenaden für Gesang und 12 Instrumente von *Viktor Ullmann* und Orchester-Suite für Rundfunk von *Hanns Eisler*. Die Leitung hatten: Hans Rosbaud und Reinhold Merten.

Von *Herbert Brust* wurde unter der Leitung von Hermann Scherchen die Uraufführung der „3 Inventionen für Orchester, op. 20" durch den *Königsberger Sender* übertragen.

Die Kantate für zwei Singstimmen und Kammerorchester „*Gesang vom Rundfunk*" von *Paul Amadeus Pisk*, die dem Südwestdeutschen Rundfunk gewidmet ist und dort vor Jahresfrist ihre Uraufführung erlebte, hat bis jetzt folgende Aufführungen zu verzeichnen: Berliner Funkstunde und Königswusterhausen, Mirag Leipzig, Schlesische Funkstunde, Breslau, Ravag, Wien, Radio-Journal, Prag (deutsche Sendung), Radio Journak, Brünn. Weitere Aufführungen (Radio Warschau, Belgrad, Hamburg) stehen bevor.

Sigfrid Walther Müllers „Concerto grosso für Klavier und Orchester, op. 23", erlebte seine Uraufführung im Sinfoniekonzert der Mirag am 19. April 1931 unter Leitung von Günther Ramin.

Musiksoziologie

Wir haben im letzten Heft unsere Arbeit damit eröffnet, daß wir nach dem alltäglichen Umgang mit dem Wort „Musiksoziologie" fragten, und sind anschließend in eine Diskussion eingetreten, in der verschiedene Vertreter aus Berufs- und Laienkreisen zu der Frage das Wort nahmen, wo eine Begegnung mit Musiksoziologie erfolgt ist, was jeweils unter Musiksoziologie verstanden und von Musiksoziologie erwartet wird. Wir bringen nachstehend den Rest der Stellungnahmen, die uns zu demselben Zeitpunkt zugegangen sind wie die im letzten Heft veröffentlichten Beiträge. Die Gesamtergebnisse der Umfrage sollen den Ansatz für weitere Untersuchungen bilden. H. B.

Diskussion

Der Standort der Musiksoziologie im Umkreis der Wissenschaftsdisziplinen

Die Zeitschrift „Musik und Gesellschaft" hat zum erstenmal die Aufmerksamkeit direkt auf die Fragen der *Musiksoziologie* gelenkt. Das ist ein hohes Verdienst in mehrfacher Hinsicht. Allerdings, wenn der Leser, und nicht nur der naive Leser, die Frage stellt: „Was ist eigentlich Musiksoziologie?", so ist die Antwort keineswegs einfach. Musiksoziologie gehört zu der noch jungen Wissenschaft der Soziologie, wäre die erste Antwort – eine Antwort, die keineswegs jeder Vertreter der Soziologie gelten lassen würde. Es ist hier nicht der Ort, über die Richtungen der heutigen Soziologie, ihrem Namen nach die „Lehre von der Gesellschaft", zu orientieren. Ablehnen würde die Möglichkeit einer Musiksoziologie jene Richtung, welche unter Soziologie die Lehre von den Beziehungen versteht. Aber auch weitere und anders geartete Richtungen in der Soziologie würden die Möglichkeit einer Musik-, d. h. Kultur-Soziologie ablehnen. Ist Soziologie „streng kausale Seinswissenschaft", so wird sie sich auf die nach Hegels Unterscheidung „objektiven" Fortschrittwerte beschränken, auf Staat, Wirtschaft usw., während sie die „absoluten" Werte, Religion, Kunst, Philosophie, der Aufgabe der Geschichtsschreibung überlassen wird. So ist denn die Möglichkeit einer Kultursoziologie, trotz Arbeiten von Max Weber, Max Scheler, Alfred Weber noch keineswegs theoretisch fundiert. Wir haben infolge dessen das Fehlen einer aufschlußreichen Arbeit über „Musiksoziologie" durchaus zu beklagen. Es fragt sich also unter diesen Umständen, was von dem Versuch einer Musiksoziologie zu erhoffen ist.

Kunst und Musik im besonderen, ist zweifellos zum mindesten in ihren Erscheinungsformen eng mit der Geschichte der Gesellschaft verknüpft. Es muß bezweifelt werden, ob es etwas gibt, wie eine völlig von Bindungen an die Gesellschaft, d. h. an eine soziale Schicht losgelöste „reine Kunst". Auch die „suprasoziale" Persönlichkeit ist in ihrer Persönlichkeitsbildung durchaus von den Vorstellungen und Wertungen geprägt, die er von seiner Gruppe erhält. Diese seine „persönliche Gleichung" (Herbert Spencer) bestimmt nicht nur den Denker, sondern auch den Schöpfer. Diese Sachlage zu untersuchen, wird Aufgabe einer *sozialpsychologischen Musikgeschichte* sein. Dabei muß der Forscher selbst sich klar zu werden suchen über seine eigene „persönliche Gleichung". Es ist bezeichnenderweise zum ersten Male von einer radikalen Weltanschauung, vom bolschewistischen Standpunkt aus, ein aphoristischer Versuch einer solchen Betrachtung gemacht worden. Ist man sich über die neue Aufgabe der Musikgeschichtsforderung und ihren Wert klargeworden, so wird die Musikgeschichte zweifellos beträchtlichen Gewinn haben. Die bisherigen kulturphilosophischen Hintergründe haben nachgerade in ihrer bürgerlich-romantischen Unbestimmtheit ihre Zugkraft verloren.

Wichtiger scheint aber noch die Bedeutung musiksoziologischer Betrachtung für die Aufgabe *praktischer Musikgestaltung*. Der sehr unbestimmte Begriff der „Musikpolitik" wird auf musiksoziologischer Grundlage neu fundiert werden müssen. Geistigen Dingen gegenüber versagt eine rein materialistische Betrachtung, die mit der geforderten soziologischen, d. h. eigentlich sozialpsychologischen nicht verwechselt werden darf.

Die Zeitschrift „Musik und Gesellschaft" hat bisher ausgezeichnetes Material zu einer sozialpsychologischen Betrachtung der Gegenwart geliefert. Es ist dringend zu wünschen, daß es gelingt, weiterhin eine Sammelstelle für diese Materialien sicherzustellen.

Hans Engel
Privatdozent für Musikwissenschaft
an der Universität Greifswald

Gegenstand und Grenzen der musiksoziologischen Fragestellung

Es erscheint mir als das Wichtigste, vor allem den Gegenstand und die Grenzen der Musiksoziologie festzustellen, wobei ich unter „Musiksoziologie" natürlich nur eine Wissenschaft, nicht aber (wie es öfter der Fall ist) die heute so moderne Strömung unter den Musikern verstehe, die den Namen „Musiksoziologie" allzugern mißbrauchen und einen politischen Sozialis-

mus mit kunstsozialen Problemen gleichsetzen. In der Musiksoziologie erkenne ich dasjenige Wissensgebiet, das die soziale Rolle der Musik im Leben des Volks erforscht. In historischer Hinsicht besteht die Aufgabe der Musiksoziologie darin, zu fragen, ob und wo Musik diese oder jene Ereignisse aktiv vorbereitete oder beeinflußte (hierher gehört z. B. die Klärung der Rolle des Revolutionsliedes für die Vorbereitung und Durchführung der Revolution). Es ist die Aufgabe der Musiksoziologie, den Blick darauf zu lenken, wie Musik nicht nur die Kulturgeschichte, sondern auch die Staatsgeschichte beeinflußt, wie Musik nicht eine nutzlose Beschäftigung zur Belustigung der wohlhabenden Klassen ist, sondern ein Faktor im sozialen Dasein der Völker. Es muß scharf zwischen der Aufgabe der Musikgeschichte und der Musiksoziologie unterschieden werden. Den Einfluß z. B. der Revolution auf die Schöpfung des Revolutionsliedes erforscht die Musikgeschichte, nicht aber die Musiksoziologie. Die politische Betrachtung der Musikgeschichte und der musikalischen Probleme allein ist darum auch keinesfalls Musiksoziologie, z. B. finden wir in der marxistischen Literatur über Musikfragen in Sowjet-Rußland nur sehr wenig Material für die wirkliche Musiksoziologie. Die Verwechslung der beiden Gebiete stört leider die wissenschaftliche Forschung und schafft irrtümliche Begriffe.

Emanuel Lew
Technischer Kaufmann und Historiker

Die kritische Funktion der Musiksoziologie in der heutigen Situation

Wenn in der Undurchsichtigkeit und Problematik der Situation, in die wir heute auf allen Gebieten des Lebens geraten sind, schon etwas deutlich geworden zu sein scheint, so ist es dies: uns kann nur eines helfen: der rücksichtslose Wille zur Klarheit, das Durchbrechen aller Illusionen und ideologischen Überbauten, die die Wirklichkeit des Lebens verdecken. Es scheint, daß auf dem Gebiete der Musik die Musiksoziologie diese Säuberungsaktion oder diesen „Wachdienst", wenn man so sagen kann, übernommen hat. Es scheint so nach ihren bisher sichtbar gewordenen Ansätzen (etwa in „Musik und Gesellschaft"), deren Bemühungen schließlich darin übereinkommen, alle Erscheinungen unseres sogenannten „Musiklebens" vor die unausweichlichen Fragen zu bringen: Warum? Für wen? Wem dient das? Wer hört sich das an? Und wie hört er es? Daß das nötig ist, lehrt ein Blick in das schaurige Sammelsurium dieses Musikbetriebs und zwar beileibe nicht nur des offiziell Hergebrachten (Konzert, Theater, Radio etc.), sondern ebenso auch vieler neueren pädagogisch reformistischen Bestrebungen.

Ich habe gerade ein lehrreiches Beispiel vor Augen: ich hatte Gelegenheit, das Arbeitslager der Arbeiter und Studenten, das im Landerziehungsheim Marienau während der Osterferien abgehalten wurde, aus nächster Nähe (ohne aktive Beteiligung) zu beobachten. Was bei den „offiziellen" Gelegenheiten des Tages an Musik laut wird, liegt vorwiegend in den Händen des jugendbewegt-bürgerlichen Teils der Teilnehmer. Was – so fragt man sich – werden sich die Arbeitslosen (bei den Arbeitern, die übrigens zahlenmäßig weitaus überwiegen, handelt es sich meist um solche) was werden sie sich dabei denken, wenn sie hier z. B. mit dem Kanon „Guten Morgen, mein Liebchen" geweckt werden oder wenn man am Karfreitag oder zum Osterfest doch nicht ganz auf eine „ernstere" Feier verzichten kann? Oder wenn zum Abschluß einer Arbeitsgemeinschaft über das düstere Kapitel des Strafvollzugs das Lied „Kein schöner Land" gesungen wird? Oder was soll man auf der anderen Seite von der Aktionsfähigkeit und Sachlichkeit der Proletarier halten, wenn man inmitten eines Kreises ergriffen Lauschender einen Geigenbefliessenen im Mondenschein die Toselli-Serenade — tränendrüsenzerquetschend ist noch kein Ausdruck dafür! – vortragen hört? Antwort: in allen diesen Fällen denkt sich wahrscheinlich kein Mensch etwas dabei: und das ist das allerschlimmste. Aber wozu denn? Es wird doch „nur" Musik gemacht. Da soll man doch harmlos und froh sein. Ja, Musik wird hier gemacht den ganzen Tag in der widerspruchsvollsten Weise und es fällt niemanden auf. Ich möchte sehen, was die Leute einander sagen würden, wenn sie die „Gefühle", die hinter ihrem Musizieren stecken, bei Namen nennen hörten! Wenn die Musiksoziologie hier zugreifen könnte und mit solchem Zugriff diesen Zustand — wir wollen es einmal milde ausdrücken – musikalischen „Dösens" den Boden zu entziehen vermöchte, dann hätte sie hinlänglich ihre Existenzberechtigung erwiesen. Und diese Notwendigkeit, irgendwie in den Blick zu bringen, ist doch wohl letzlich die Absicht der hier ergangenen Umfrage.

Dabei ist noch eins zu bemerken: eine solche musiksoziologische Arbeit wird sich immer nur an wenige richten können. Es handelt sich hier nicht um einen „Volksaufklärungsdienst" in breitem Ausmaß. Wie in jeder wesentlichen und radikalen Arbeit heute' kann es auch dabei nicht um „Massenbeglückung"' sondern zunächst nur um Kernbildung gehen. Wer dagegen angeht mit Schlagworten wie „Aristokratismus" oder dergleichen, macht sich blind.

Hilmar Trede
Musiklehrer an der Schulgemeinde Marienau

Musiksoziologie als Wegweiser neuer Musiziermöglichkeiten

Es ist mir bei meiner Arbeit mit Kindern und Erwachsenen oft aufgefallen, wie schwer es ist, Lieder und Gesänge zu finden, die beim Singen einen jeden nicht nur musikalisch, sondern vor allem gesinnungsmäßig binden. Die grundlegende Erkenntnis der Musiksoziologie, daß jede Gesellschaft die ihr entsprechenden Formen der Musikübung hervorbringt, hat mir über diese Schwierigkeiten nicht hinweggeholfen. Ich bin mir auch klar darüber, daß es ein Rezept dafür nicht

gibt; doch erwarte ich, daß eine weitere Beschäftigung mit diesen Problemen mich dazu befähigen wird, neue Musiziermöglichkeiten, die sich darbieten, zu erkennen und auszunutzen.

Daß in unseren Tagen Musik der verschiedensten Zeiten gemacht und gehört wird, scheint mir im übrigen zur Duldsamkeit aufzurufen. Man verachte die andern nicht, ob sie nun Schlager oder mittelalterliche Lieder, Schubert- oder Kampflieder singen.

Alfred Weixer
Schulgesangslehrer

Musiksoziologie untersucht die soziale Vielschichtigkeit und ihre Folgerungen für das moderne Schaffen

Musiksoziologie wird sich damit zu beschäftigen haben, ob Musik, gleich welcher Art, für jede Volksschicht zweckmäßig ist. Es ist von Musiksoziologie zu erwarten, daß sie das richtige Verständnis speziell für die neue Musik schafft. Denn die neue Musik scheint in ihrem Ausdruck sehr vielschichtig zu sein. Die Menschen in den verschiedenen Arbeitsberufen sind so unterschiedlich, daß ihnen nicht einfach die Musik, sondern jeweils ganz verschiedene Arten von Musik entsprechen werden. Vielleicht gibt die Musiksoziologie, die jene Unterschiede untersucht und klarlegt, den modernen Komponisten die Möglichkeit angemessene Musik zu schreiben.

Ernest Burkert
Mechaniker

Aufgabe der Musiksoziologie ist die Klärung der Beziehungen zwischen Musik, Gesellschaft, Politik

Unter dem Begriff „Musiksoziologie" verstehe ich das Bestreben, die engen Beziehungen zwischen Musik, Gesellschaft, Politik zu untersuchen und klarzustellen. Das Wesen einer Nation, einer einzelnen Gesellschaftsklasse, eines bestimmten Zeitalters; politische Umwälzungen, das alles findet zweifelsohne seinen Ausdruck in der Kunst, in der Musik. Das „Volkslied" gewährt uns z. B. manchen Einblick in das Wesen eines Volksganzen und einer bestimmten Epoche. Das Kapitel Kirchenmusik offenbart die kolossale kirchliche wie auch politische Macht der Religionen. Im Maschinenzeitalter tritt der Jazz auf. Alle diese Zusammenhänge, die Einflüsse, welche Arbeit, Politik, soziale Verhältnisse auf die Musik ausüben, gilt es zu durchforschen. Und dies erscheint mir die Aufgabe der Musiksoziologie. Sollte sie so geartet sein, dann kann ich mir vorstellen, daß dadurch das musikalische Schaffen der Zukunft in völlig neue Bahnen gelenkt werden könnte.

Otto Eichberg
Bankangestellter

Sieben musiksoziologische Fragen eines Laien an den Fachmann

Wir sind nun endlich so weit, daß jeder zuerst sagen muß, was er unter dem oder jenem Begriff versteht, ehe er spricht oder schreibt, da er sonst gänzlich mißverstanden wird, so aber meist nur halb.

Die deskriptive Betrachtung der Zeit ist Sache der Geschichte als Wissenschaft. Die Aufspürung der Ursachen, die Kausalerklärung (im dialektischen Sinne), also: warum sind zu der und der Zeit diese und jene Tendenzen im Werden? Hochblüte, Absterben ist Sache der Soziologie als der Gesellschaftswissenschaft. Denn eines steht fest: Stets wird eine Zeit, Tendenzen und Gegentendenzen getragen von Menschen. Stets sind Künstler Menschen und jene, die ihnen Beifall oder Mißfallen ausdrücken, desgleichen. Diese Menschen, aufgelöst in Individuen, integriert in Stände, Klassen, Stämme, Nationen, sind die Gesellschaft.

Es soll Aufgabe der Gesellschaftswissenschaft sein, nachzuweisen, wie in einer Gesellschaft als Ganzes und in ihren Teilen gedacht, gehandelt, geschafft, geglaubt, gewirtschaftet, und – in unserem Sonderfalle – auch musiziert wird. Wie alles, das sich im ständigen Flusse befindet und warum und von wem heute das angebetet wird, was gestern verbrannt wurde.

Es soll Aufgabe einer Musiksoziologie sein, nachzuweisen, warum, und wer zu der und der Zeit so und so musizierte und daran Gefallen fand. Nachzuweisen ist auch, wie Inhalt und Form der Musik wechseln und sich wandeln, daß „klassisch" ein Zeitbegriff ist, also daß das, was gestern klassisch war, für uns heute nicht mehr sein kann.

Aus diesen Überlegungen heraus (sie erheben nur den Anspruch einer Einleitung) frage ich als Laie den Musikfachmann:

1. Ist die Musik als Teil der Kultur abhängig vom gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Sein der jeweiligen Kulturträger?
2. Ist die Bewertung der Musik als schön oder nicht, als gut oder schlecht davon abhängig, ob der Beurteiler der Gesellschaftsgruppe materiell oder ideologisch angehört, die die Musik hervorbrachte?
3. Ist die jeweils herrschende Klasse bemüht, seine ästhetischen „Werttafeln" als allgemeingültig zu erklären und trifft dies auch auf die Musik zu?
4. Wenn dies der Fall ist, kann man von einer bürgerlichen Musik sprechen, was sind ihre Merkmale, Tendenzen, Aufgaben und Ziele?
5. Ist der Künstler (Komponist) abhängig von der Mentalität seiner Klasse, Gruppe usw., oder ist es ihm möglich, sich zu isolieren und so „reine" Kunst zu schaffen?
6. Würde, stark vergröbert, Beethoven heute „Großstadt", „Leunawerk", „Zeche" usw. schreiben, oder würden seine Werke heute genau so aussehen wie sie sind?
7. Ist es dem Menschen, insbesondere dem Arbeiter von heute möglich, die Musik des Bürgertums zu verstehen, oder ist er nicht der Arbeiter von heute, wenn er sie versteht?

Gustav Krall
Siedlungsbeamter

Musikleben

Gesetzliche Lizenz im Rundfunk?

Hans Zellner

In Heft 13 des „Deutschen Rundfunks“ wird eine angeblich internationale Krise zwischen Autor und Rundfunk zum Anlaß genommen, eine gesetzliche Lizenz für die autorisierten Sendegesellschaften zu fordern.

Die in diesem Aufsatz formulierten Begründungen für die Notwendigkeit einer gesetzlichen Regelung sind geeignet, die bestehenden Beziehungen zwischen schaffendem Komponisten und Rundfunkhörer dadurch zu trüben, daß, wie behauptet wird, „erdrückende Forderungen“ der Autorenverbände für die funkmäßige Verbreitung geschützter Werke dem Fortbetrieb des Radiowesens in der heutigen Form entgegenstehen sollen. Durch die gesetzliche Lizenz soll den autorisierten Sendegesellschaften die Möglichkeit gegeben werden, den Urheber gegen Zahlung eines Entgelts zu zwingen, die funkmäßige Verbreitung seines Werkes zu gestatten.

Die deutschen Komponisten, bezw. die sie vertretenden Urheberrechtsgesellschaften, sind sich einig in der Ablehnung derartiger Bestrebungen. Lediglich die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer soll nach der in dem Aufsatz geäußerten Ansicht einen ihren Schwestergesellschaften entgegengesetzten Standpunkt vertreten. Es wird zur Kennzeichnung dieses angeblichen Auseinandergehens der Meinungen der Autorengesellschaften ein Aufsatz im „Archiv für Funkrecht“ von Dr. Julius Kopsch aus dem Jahre 1928 herangezogen. Dieser aber streift nicht einmal andeutungsweise die Anwendung der gesetzlichen Lizenz auf den Rundfunk.

Die drei Urheberrechtsgesellschaften GEMA, GDT, AKM haben bisher hierzu offiziell keine Stellung genommen. Hierfür bestand umso weniger eine Veranlassung, als keinerlei Unstimmigkeiten zwischen den Autorenverbänden und den autorisierten Sendegesellschaften vorlagen. Längst ist eine finanzielle Einigung erfolgt, auf Grund deren die Reichsrundfunk-Gesellschaft über das musikalische Weltrepertoire verfügt. Die Beziehungen zwischen den Vertragspartnern sind ungetrübt.

Es ist hiernach die in dem erwähnten Aufsatz gestellte Forderung, Hörer und Sendegesellschaft vor zu hohen Ansprüchen der Autorenverbände zu schützen, völlig unverständlich und gegenstandslos. Die Frage des materiellen Entgelts für künstlerisches Schaffen ist längst gelöst. Da trotzdem von gewissen Kreisen die gesetzliche Rundfunklizenz für Deutschland angestrebt wird, so ist die Frage also in der Hauptsache nach der kulturellen Seite hin zu prüfen.

In dem Artikel wird auf die bestehende Zwangslizenz zugunsten der mechanischen Musikindustrie verwiesen (§ 22 L. U. G., wonach der Urheber eines Werkes der Tonkunst, falls sein Werk bereits einmal auf Schallplatte aufgenommen wurde, jedem dritten auf Verlangen Erlaubnis zur Vervielfältigung für mechanische Wiedergabe zu erteilen hat). Der Gesetzgeber hatte bei Schaffung dieser Bestimmung keine kulturellen Gesichtspunkte im Auge. Er wollte den einzelnen Industrie-Firmen die Möglichkeit geben,

die von einer anderen Firma erstmalig vervielfältigten Werke auch ihrerseits in den Handel zu bringen, um so die Konkurrenzfähigkeit aller Schallplattenfirmen untereinander zu gewährleisten. Für diese Bestimmung war weiterhin Rücksicht auf die junge deutsche Industrie maßgebend, damit diese nicht im Kampfe mit der ausländischen unterliege.

Die Zwangslizenz auf dem Gebiete der mechanischen Musik steht daher in keinerlei parallelem Verhältnis mit der Frage der gesetzlichen Lizenz auf dem Gebiete des Rundfunks, denn Rücksichten oben erwähnter Art erübrigen sich hier, da im Rundfunk ein monopolartiges Gebilde zu erblicken ist.

Das dem Autor für die funkmäßige Verbreitung seines Werkes zustehende Entgelt ist, wie oben gesagt, festgelegt. Soll der Komponist von Gesetzes wegen gezwungen werden, die Aufführung seines Werkes in jedem Falle zu gestatten, so ergäben sich bei der Betrachtung eines derartigen gesetzlichen Druckes auf den Schaffenden die stärksten kulturellen Bedenken.

Maßgebend ist für den Komponisten bei der Verbreitung seines Werkes eine seinem Gestaltungswillen entsprechende Vollkommenheit der Wiedergabe. Die Zwangslizenz nähme dem Autor die Möglichkeit, die funkmäßige Verbreitung seines Werkes dort zu verbieten, wo ihm die Durchführung seiner künstlerischen Forderungen nicht im weitestgehenden Maße gesichert erscheint.

Es entsteht jedoch bei der Diskussion über die gesetzliche Lizenz die Frage, ob die Interessen der Allgemeinheit denen des einzelnen vorangehen sollen, d. h. ob Privatrecht zugunsten des allgemeinen Interesses beiseite geschoben werden darf; denn jeder Künster schafft sein Werk für die Gemeinschaft, die Anspruch erheben kann, es in allen Erscheinungsarten kennenzulernen. Man kann hier also von dem sprechen, was man gemeinhin unter nationalem geistigen Gemeingut versteht.

Wollte man den Forderungen einer gesetzlichen Rundfunk-Lizenz bei Werken der Tonkunst folgen, so müßte man selbstverständlich ebenso eine gesetzliche Lizenz für die Werke der Literatur und der bildenden Künste festlegen.

Die Konsequenzen, die sich hieraus ergeben müßten, sind unabsehbar. Beispielsweise hätte die Allgemeinheit Anrecht auf Besichtigung – die in diesem Falle der Verbreitung entspricht – des Bildes eines berühmten zeitgenössischen Malers, das sich in Privatbesitz befindet. Hier wäre der Eigentümer des Bildes dann zu zwingen, jedem einzelnen die Möglichkeit zu geben, das Kunstwerk auf sich einwirken zu lassen, d. h. also, ihm die Besichtigung in seinen Räumen zu gestatten.

Bei voller Würdigung des Zusammenhanges zwischen Komponist und Allgemeinheit darf es nicht geschehen, daß dem Autor die Befugnis über sein geistiges Eigentum in Bezug auf die Verbreitung aus den Händen gewunden wird. Er allein ist berufen, darüber zu entscheiden, ob der Wert seines Werkes durch funkmäßige Verbreitung nicht in irgendeiner Form eine Beeinträchtigung erfährt. Die Motive, die ihn zu einer Aufführungs-Verweigerung veranlassen könnten, werden stets in dem Verantwortungsgefühl begründet sein, das jeder ernsthaft Schaffende sich, seinem Werk und der Allgemeinheit schuldig ist.

Welche Entwicklung die Dinge auch nehmen mögen, das Bestimmungsrecht über ihr Werk und dessen Interpretation werden sich die deutschen Komponisten niemals nehmen lassen können.

Die I. G. N. M. sucht neue Talente

Heinrich Strobel

Über die Absichten, welche die deutsche Sektion der I. G. N. M. mit ihrem zweiten Musikfest in Bad Pyrmont verfolgte, braucht an dieser Stelle nichts mehr gesagt zu werden. Die Frage lautet jetzt: wurden die Absichten verwirklicht? Kam etwas dabei heraus? Die jüngste Generation sollte aufgespürt werden. Gelang das? Es konnte nicht gelingen. So viele jüngste Generationen, wie man auf den Musikfesten der letzten Jahre hatte entdecken wollen, gibt es gar nicht. Es fragt sich, ob es überhaupt eine gibt. Wir leben heute in einer Periode der Beruhigung. Es geht nicht mehr um Experimente, sondern um die Fundierung des neuen Stils. Nicht auf die Lebensäußerung der Talente kommt es heute an, sondern auf ihre systematische Durchbildung im Sinne der neuen Musik. Man soll sich nicht bluffen lassen, wenn der eine „Lieder eines Einsamen" in einem subjektivistisch zugespitzten Stil vertont oder wenn der andere reinen Herzens altertümelnde Melodien schreibt. Man soll da nicht gleich von neuer Tendenz zum Lied sprechen. Man soll das alles nicht so ernst nehmen. Und dann: die jungen Leute müssen sich erst entwickeln.

Manches von dem, was in den beiden Pyrmonter Konzerten zu hören war, gehört noch gar nicht auf ein Musikfest. Fragen wir weiter, was dank persönlicher Haltung bestehen konnte, so haben wir diese paar Werke schnell aufgezählt. Der Wille zur unprätenziösen, unpathetischen Spielmusik hat sich allgemein durchgesetzt. Divertimento ist ein schöner Titel. Aber ein Divertimento muß unterhaltsam sein. Das hat Gronostay vergessen, und außerdem nimmt er das Handwerkliche zu wenig ernst. Berthold Goldschmidt dagegen fährt die erdenklichsten orchestralen Pikanterien auf. Aber man denkt sich eine Promenadenmusik flüssiger, frischer, weniger erklügelt. Es soll Gebrauchsmusik sein. Kann man sie praktisch gebrauchen? Ich fürchte, nein. Im Geschick, in der leichten Hand, im Aufreihen flotter Melodien überragt der wendige Jerzy Fitelberg alle seine Kollegen. Dieses Violinkonzert ist glänzend hingesetzt und sehr dankbar. Die Orchesterbehandlnng ist gewiß anspruchslos. Aber man soll an das Stück keine größeren Ansprüche stellen als es erfüllen will. Auf jeden Fall ist es kurzweilig. Wer Musikfeste kennt, weiß, wieviel das bedeutet.

Wie Fitelberg ist der Ungar Paul Kadosa von östlicher Volksmusik angeregt. Er bearbeitet sie nicht in der bekannten Weise, sondern entnimmt ihr nur die rhythmischen und melodischen Substanzen und formt daraus eine durch Klarheit und Unmittelbarkeit des Klanggeschehens hervorstehende Klaviersonate. Harald Genzmer hat die Sicherheit des Handwerklichen, an der man den Hindemithschüler erkennt. So sehr auch seine Musik für Klavier und Bläser unter dem Eindruck von Hindemiths neuem Klavierkonzert geschrieben ist — sie zeigt ein echtes Talent und eine durchaus eigene Empfindung. Hindemiths stilbildender Einfluß ist enorm. Man erkennt ihn in der konzisen, lebendigen Bratschensonate von Fiebig wie in der kleinen Ouvertüre von Sparre Olsen, deren größter Vorzug ihre Kürze ist.

Das neue Chorwerk Honeggers

Ursprünglich bestand die Absicht, Gemeinschaftsmusiken verschiedener Richtung zur Diskussion zu stellen. Sie wurde vereitelt – teils durch finanzielle Hindernisse, teils durch politische Rücksichtnahmen auf die Kurverwaltung von Bad Pyrmont (Wolpe). Übrig blieb nur das Schulspiel „Creß ertrinkt" von Wolfgang Fortner. Durch eine im Tempo noch etwas gehemmte Aufführung mit Pyrmonter und Eberfelder Kindern wurde der Beweis für die praktische Verwendbarkeit erbracht. Stofflich steht Creß der Gefühlswelt von Schülern näher als der musikalisch suggestivere Jasager: eine Wandergruppe verläßt ihren Führer, weil dieser nicht alles aufbietet, um einen Kamaraden vor dem Ertrinken zu retten. In diesen, von Andreas Zeitler mit leisen expressionistischen Reminiszenzen stilisierten Text setzt Wolfgang Fortner eine Reihe sehr knapper Musikstücke. Er hat Sinn für die dramaturgische Funktion der Musik. Ein unisones Geigenstück in rasendem Tempo unmittelbar vor der Katastrophe ist von stärkster Wirkung. Die diatonische Linearität der Musik kommt freilich bei der Kürze der Stücke nicht recht zur Entfaltung. Obwohl streng polyphon, wirken sie mehr als Stimmungslichter.

Als Orchester bewährte sich auch in diesem Jahr die Dresdner Philharmonie unter ihrem eifrig interessierten Leiter Walter Stöver. Unter den Solisten zeichneten sich Lene Bruch-Weiler, Rudolph Schmidt und Stefan Frenkel besonders aus.

Melosberichte

Schweizer Tonkünstlerfest in Solothurn

Aus der Zusammenlegung des diesjährigen Tonkünstlerfestes mit der Jahrhundertfeier des Cäcilienvereins Solothurn ergab sich die Möglichkeit, ein schweizerisches Musikfest großen Stils in einer kleinen Stadt durchzuführen, die mit ihrer historischen Atmosphäre und ihrer unvergleichlichen Gastfreundschaft Voraussetzungen sympathischster Art erfüllte. Im Mittelpunkt der Veranstaltungen stand die festliche Wiedergabe von *Arthur Honeggers* neuem Chorwerk *„Cris du monde"* (Der Welten Schrei), das der Komponist dem Cäcilienverein und seinem Dirigenten Dr. Erich Schild in Anerkennung einer vorzüglichen „König David"-Aufführung nicht bloß zur Uraufführung überlassen, sondern auch gewidmet hat. – Hier hat nun Honegger endlich den Stoff gefunden, der seiner spezifischen Begabung entspricht und den vollen Einsatz der Persönlichkeit fordert. Der Pariser Dichter und Journalist René Bizet stellt seiner Dichtung selber diese „Deutung" – die hier eine Umschreibung des Inhalts ersetze – voran: „In der angstvollen Sorge, sich selbst zu erkennen, flieht der Mensch im tausendfachen Hall der Weltenrufe um einen Augenblick der Einsamkeit, des Schweigens; doch von einem Morgen zum andern läßt die Unrast der Menschen und Dinge nicht zu, daß er sich selbst finde". – Honegger meistert (was der „Roi David" noch nicht erweisen konnte) nun auch die große Form und setzt mit großer Sicherheit neue chorische Wirkungen ein (im elementaren Kampfchor z. B. die Verbindung von Sing- und Sprechchor). Seine rhythmische und harmonische Vitalität prägt sich in kühnen, den Ausdrucksbereich der Honeggerschen Tonsprache bedeutungsvoll weitenden Klanggestaltungen von unmittelbar packender Kraft aus.

Den außerordentlichen Anforderungen des genialen Werkes zeigten sich Dirigent, Solisten, Chor und Orchester in eindrucksvoller Weise gewachsen, – sie haben „ihren" Honegger inzwischen auch den Parisern vorgeführt. Der Cäcilienverein setzte sich auch noch für eine Konzertmesse in d-moll des Solothurner Komponisten *Richard Flury* ein, ein achtbares, aber über lokale Bedeutung nicht hinausreichendes Werk.

Was das Solothurner Fest unter der hingebenden Leitung des Festdirigenten Dr. E. Schild im übrigen ans Licht stellte, dokumentierte diesmal ein recht erfreuliches Gesamtniveau. Über dieses hinaus hoben sich als Werke, die auch außerhalb der Landesgrenzen Beachtung verdienen: die in ihrem strengen Deklamationsstil neuerdings starke Eindrücke vermittelnden „Drei Herbstgesänge" (nach Rilke) von *Conrad Beck* und die Li-tai-pe - Orchestergesänge *Volkmar Andreaes* und insbesondere ein Klavierkonzert von *Albert Moeschinger* (Solist: F. J. Hirt), sowie ein zweisätziges Violinkonzert von *Walter Geiser* (Solist: Fritz Hirt). Moeschinger, der herbere und sprödere, und zugleich auch gesündere von beiden, erreicht namentlich in dem eine einzige eherne Harmonie ins Ohr hämmernden Introduktionssatz und dem zur Hauptsache vom Klavier allein bestrittenen Lento stärkste Konzentration, während Geiser mindestens in dem durch expressive Orchesterintermezzi gegliederten Variationensatz eine ungewöhnliche Klangphantasie bekundet. Von den übrigen Werken – für die sich gleichfalls Schweizer Künstler von Rang einsetzten – verdienen etwa noch die bei aller Schönberg-Gefolgschaft starke Begabung verratende Violin-Klavier-Sonatine des 24 jährigen Mozart-Preisträgers *Erich Schmid*, ferner die feinsinnigen Kammerorchester-Bearbeitungen „Bulgarischer Volksweisen" von *Walter Lang*, ein an altklassische Vorbilder eng anknüpfender „Concerto grosso"-Satz von *Rudolf Moser*, sowie zwei heitere Ouvertüren von *Hans Haug* (zu „Don Juan in der Fremde") und *André Marescotti* Erwähnung. Der Schweizerische Tonkünstlerverein wird das Solothurner Fest, an dem außer einer Reorganisation des Vereins auch die Präsidentenneuwahl (Dir. Carl Vogler) vorgenommen wurde, als eines der denkwürdigsten in der Erinnerung bewahren. *Willi Schuh*

Ein neuer Wellesz in Wien

Wellesz hat in den „Bakchantinnen" wieder das Gebiet der kultischen Oper betreten und gleich seiner „Alkestis" ein Drama des Euripides erwählt, das er, unter fast vollständiger Beibehaltung der Handlung, sprachlich in ausgezeichneter Weise neu formte. Inhalt des Dramas bildet das trotzige Ringen des thebanischen König Pentheus mit dem göttlichen Bakchos, der Pentheus zur Strafe für die Verfolgung seines Kults schließlich den Tod durch die Hand der eigenen Mutter Agave erleiden läßt.

Die Wahl eines solchen Sujets fordert mit Notwendigkeit die Frage heraus, ob ein heutiges Opernpublikum überhaupt ein derartig weltenfernes mythologisches Geschehen mit innerer Anteilnahme verfolgen kann, da doch die wesentlichen Voraussetzungen dafür, Kenntnis und Anerkennung des der griechischen Tragödie zugrunde liegenden Kults, im allgemeinen nicht gegeben sind. Es zeugt für den idealen Kunstwillen des Komponisten, wenn er angesichts dieser Schwierigkeiten, offenbar aus innerstem Zwange, eine Oper schuf, die wohl nie auf einen durchschlagenden Publikumserfolg rechnen darf, dafür aber immer jene Beachtung finden wird, die einem Werke dieser künstlerischen Kapazität vollauf gebührt. Wellesz hat sich in den „Bakchantinnen" fast völlig von den Impressionismen seiner früheren Bühnenwerke freigemacht und einen ausdrucksstarken Kompositionsstil gefunden, der besonders in den das Werk beherrschenden kultischen Chören dominiert. Im Orchester herrscht al-fresco Gestaltung vor, die sich, wohl in bewußter Anlehnung an die griechische Überlieferung, sehr häufig zu Unisonowirkungen verdichtet. Die Solopartien sind gesanglich und darstellerisch außerordentlich dankbar, erfordern aber volle Einfühlung in die besondere Aufgabe.

Die Wiener Uraufführung hatte sehr unter Besetzungsschwierigkeiten zu leiden, die erst in letzter Stunde behoben werden konnten. In der menschlich ergreifendsten Partie der Agave bot Frau *Pauly* eine überragende Leistung. Um die von Direktor *Clemens Krauss* ausgezeichnet geleitete Aufführung (Regie Dr. Wallerstein) machten sich auch die Herren Jerger, Kalenberg, Manowarda und Markhoff sehr verdient. Der Komponist war nach der Première Gegenstand besonderer Sympathiekundgebungen. *Willi Reich*

Neuerscheinungen

Wir bringen in dieser ständig wiederkehrenden Rubrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine erste Auswahl aus den musikalischen und musikliterarischen Neuerscheinungen. Wir behalten uns vor, auf einzelne der hier erwähnten Werke noch ausführlicher einzugehen, und begnügen uns in diesem Zusammenhang mit gelegentlich orientierenden Hinweisen.

Neue Musik

Vokal

Arnold Schönberg, Sechs Stücke für Männerchor, op. 35. *Bote & Bock, Berlin*
Die Texte sind von Schönberg selbst: eigenwillige, abseitige Formungen, die sich aus innerer Nähe mit dem Chorsatz des späten Schönberg verbinden. Größte Schwierigkeit der Ausführung; Schönberg selbst empfiehlt Unterstützung durch Instrumentalstimmen.

Ernst Krenek, Die Nachtigall, Gesang und Klavier, aus „Worte in Versen" von Karl Kraus. *Universal-Edition, Wien*
Stilistisch eine Fortsetzung des Reisetagebuchs und der Fiedellieder. Neben der Klavierfassung existiert eine zweite für zwei Flöten und Streicher, die dem anspruchsvollen, stark koloristischen Instrumentalsatz wohl noch näher kommt.

Conrad Beck, Lyrische Kantate, nach Texten von Rainer Maria Rilke (Sonette an Orpheus) für Solo-Sopran, Solo-Alt und Frauenchor und kleines Orchester. *Schott, Mainz*
Ein Wagnis, wohl zum ersten Male unternommen, diese geistige Spätlyrik Rilkes zu vertonen. Becks Begabung liegt in dieser Richtung. Die Linien seiner Singstimmen schwingen mit der Zartheit, wenn auch noch nicht immer mit der Ruhe, die Rilke fordert; der instrumentale Teil, soweit es der Auszug erkennen läßt, sehr sublim.

Heinrich Kaminsky, Triptychon, drei Gesänge für Alt (oder Bariton) und Orgel. *Universal-Edition, Wien*
Kaminsky fügt aus Zarathustraworten, einem Buddhistischen Kanon und dem Wessobrunner Gebet eine dreiteilige Form, zusammengehalten durch die mystische Geistigkeit der Texte und durch die rhythmische und melodische Kraft der Singstimme, die mir gegen Kaminskys früheren Werke gewachsen scheint.

Wolfgang Fortner, Arbeiterlied, Männerchor; dasselbe für gemischten Chor. *Schott, Mainz*

Kurt Thomas, Der 90. Psalm, Herr Gott, du bist unsere Zuflucht, op. 15, für Baritonsolo, sechsstimmigen gemischten Chor und großes Orchester. *Breitkopf & Härtel, Leipzig*

Ludwig Weber, Aus hartem Weh, fünfstimmiger gemischter Chor a cappella. *Schott, Mainz*

Egon Wellesz, Drei a cappella-Chöre aus dem Angelus-Silesius, op. 43. *Bote & Bock, Berlin*
Auch die drei Chöre von Egon Wellesz sind eine geistige Einheit. Der reine vierstimmige Chorsatz kommt mit einfachsten Mitteln zu starker, eindrucksvoller Wirkung. Das Irrationale des deutschen Mystikers wird gestaltelt, besonders stark der Gegensatz des liegenden Chors zu dem in abgelöster Höhe gleitenden Sopran im ersten Gesang.

Hugo Herrmann, Japan-Suite für gemischten Chor a cappella, op. 71 *Breitkopf & Härtel, Leipzig*
Fünf Chöre nach alten Japanischen Texten aus dem 8 und 9. Jahrhundert, deutsche Fassung von Paul Enderling.

Siegfried Kallenberg, Die Liebeslieder der Haitang, für hohen Sopran, Flöte, Violine und Klavier. *Tischer & Jagenberg, Köln*
Nach Texten von Klabund aus dem „Kreidekreis".

Volkmar Andreae, Li-Tai-Pe, Acht chinesische Gesänge für eine Tenorstimme und Orchester. Nachdichtungen von Klabund. *Hug & Co., Leipzig-Zürich*
Die Texte teilweise mit denen von Gustav Mahlers „Lied von der Erde" identisch, aber in der Nachdichtung Klabunds. Die Musik stark illustrierend, ohne über die Darstellungsmittel des 19. Jahrhunderts hinauszugehen.

Julius Röntgen, „Prometheus" (Goethe) für eine Singstimme und Klavier, op. 99. *G. Alsbach & Co., Amsterdam*

Hugo Herrmann, Straßensingen, 7 a cappella-Chöre für gemischte Stimmen, op. 77. *Bote & Bock, Berlin*
Eigene Texte. Inhalt: Zieharmonika — Straßensinger — Expreß-Song — Straßenmädchenruf — Tänzerbarcarole — Taxi-Song — Funkburleske. Die „Inhalte der Zeit" bleiben gebunden an eine gut gearbeitete, aber unplastische Musik, die letzten Endes zu viel anständige Haltung hat, um ihren Texten gerecht zu werden.

Hans Gál, Drei Gesänge für gemischten Chor a cappella, op. 37. 1. Conr. Ferd. Meyer: „Der römische Brunnen", 2. Joh. Christ. Günther: „Am Abend", 3. Clemens Brentano: „Wiegenlied". *Breitkopf & Härtel, Leipzig*

Hans F. Redlich, Apostel-Gesänge, nach Worten der Heiligen Schrift für Bariton und Orchester. *Bote & Bock, Berlin*

Hugo Herrmann, 3 Gesänge nach alten Sequenzen, op. 78 I. *Bote & Bock, Berlin*

Jos. Haas, Ecce Sacerdos magnus, op. 80a (Orgelauszug). Deutsche Worte von Wilhelm Dauffenbach. *Schott, Mainz*

Jacques Offenbach, Perichole, Operette in drei Akten (fünf Abteilungen). Neuer Text nach zwei Fassungen von Henry Meilhac und Ludovic Halévy von Karl Kraus. *Universal-Edition, Wien*
Wir haben uns mit dieser Neubearbeitung Offenbachs bei Gelegenheit der Aufführung bereits auseinandergesetzt.

Rossini-Landshoff, Signor Bruschino, Komische Oper in zwei Bildern. Aus dem Italienischen übersetzt und für die deutsche Bühne eingerichtet von *Ludwig Landshoff* und *Karl Wolfskehl.* *Schott, Mainz*

Instrumental

Paul Hindemith, Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser. (1930) *Schott, Mainz*
Wir gehen auf dieses wichtige Werk an anderer Stelle ausführlich ein.

Hugo Herrmann, Zweites Orgelkonzert, op. 37, für Orgel allein. *Bote & Bock, Berlin*

Karl Marx, Konzert für Klavier und Orchester op. 9. 1. Passacaglia, 2. Presto e leggiero, 3. Adagio, 4. Rondo. *Bote & Bock, Berlin*

Max Trapp, Klavierkonzert op. 26. Ausgabe für zwei Klaviere zu vier Händen. *Ernst Eulenburg, Leipzig*

Paul Höffer, Partita, Echo – Fugato und Choral – Marsch, für zwei Streichorchester, op. 24. *Edition Benno Balan, Berlin*

Christian Lahusen, Kleine Pfeifermusik, für zwei Instrumente (Flöten, Oboen, Klarinetten, Geigen), zum Blasen, Fiedeln und Tanzen. *Breitkopf & Härtel, Leipzig*
Zweistimmige Sätze in bunter Folge, in der Foxtrott und Tango neben Gavotte und Menuett stehen. Die Ausführbarkeit wird durch schelmische Vorbemerkungen in poetischer Form unterstützt, z. B. zum Foxtrott:
„Frisch drauflos, ihr Pfeiferknaben,
ein Fox muß Schmiß und Tempo haben.
Fallt nicht in die Synkopenspalten,
müßt an den Taktstrichstangen euch halten".

Ernst Schiffmann, Invention für Streichorchester, op. 2. *Tischer & Jagenberg, Köln*
Archaisierende Polyphonie, hinter der ein eigenes Gesicht vor allem im Klanglichen zu erkennen ist. Streichorchester bis zur Achtstimmigkeit geteilt. Aufführungsdauer sechzehn Minuten.

Alexandre Gretchaninoff, Viertes Streichquartett, op. 124. *Schott, Mainz*
Satzfolge: Allegro moderato — Moderato assai — Allegro vivo — Lento ma non troppo-Vivo

Julius Röntgen, Trio für Flöte, Oboe und Fagott, op. 86. *G. Alsbach & Co., Amsterdam*

Paul Höffer, I. Sonate für Violine allein, op. 18. *Edition Benno Balan, Berlin*
Dreisätziger Formverlauf: Allegro — Andante — Allegro vivace; stilistisch fest, vor allem rhythmisch gebunden, ohne an die Grenzen des Instruments zu rühren.

Jerzy Fitelberg, Quintetto (1929), Flöte – Oboe – Klarinette – Baßklarinette – Posaune. *Edition Benno Balan, Berlin*

Friedrich Reidinger, Sonate für Violoncello und Klavier, op. 9. *Ludwig Doblinger, Wien-Leipzig*

Ernst Bachrich, Sonate für Violine und Klavier, op. 2. *Ludwig Doblinger, Wien-Leipzig*

Erich-Walter Sternberg, Sonate für Klavier.
Satzfolge: Allegro moderato — Tempo di Marcia — Largo — Allegretto fanatico
Edition Benno Balan, Berlin

George Antheil, Second Sonata „The airplane" Piano solo.
The New Music Society of California, San Francisco
Zwei Sätze im Stil der früheren „Neuen Musik"; gehäufte klangliche und rhythmische Spannungen.

Dushkin-Paradis, Sicilienne für Violoncello und Klavier; dasselbe für Klavier zu 2 Händen. *Schott, Mainz*

Clément Doucet, Wiener Luft, Montparnasse, Klavier. *Universal-Edition, Wien*

Paul Graener, Air, op. 88 a, aus der Suite „Die Flöte von Sanssouci", für Flöte und Klavier. *Wilh. Zimmermann, Leipzig*

Ernst Bachrich, Prelude für Klavier (1929). *Ludwig Doblinger, Wien-Leipzig*

Fritz Behrend, „Rothenburg ob der Tauber". Sechs Klavierstücke. *Raabe & Plothow, Berlin*

Florizel von Reuter, Alt-Amerikanische Negerweisen für Violine und Klavier. *Universal-Editon, Wien*
Auch die neue Musik sucht schon ihre „Klassischen. Stücke". Leichte Ausführbarkeit, einfachster Klaviersatz Inhalt: 1. Unser Herr liegt in der kalten Erde, 2. Altef schwarzer Joe, 3. Nelly war eine Dame, 4. Weit unten au dem Swaneeriver.

Frederick Delius, Serenade aus dem Drama „Hassan" für Violine und Klavier bearbeitet von Eric Feby. *Universal-Edition, Wien*

Neuausgaben alter Musik

Johannes Wolf, Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit, herausgegeben als Beispielband zur Allgemeinen Musikgeschichte, in: Musik und Bildung. *Quelle & Meyer, Leipzig*
Die ausgezeichnete Beispielsammlung zur allgemeinen Musikgeschichte des Verfassers liegt in zweiter Auflage vor. Sie umfaßt nur die alte Musik bis kurz nach 1600, gibt aber aus dieser Zeit Material, das nicht nur dem Musikfreund erstmalige Einblicke in eine ihm sonst völlig unerschlossene Literatur vermittelt, sondern auch dem Musiker und Wissenschaftler neue Quellen erschließt. Es kann auf diese Sammlung nicht nachdrücklich genug hingewiesen werden.

Giovanni Gabrieli, Drei Motetten für achtstimmigen Doppelchor, herausgegeben von Heinrich Besseler in: „Das Chorwerk". *Kallmeyer, Wolfenbüttel*
Aus dem Vorwort: In Giovanni Gabrieli . . , verehrt die Musikgeschichte vielleicht den gewaltigsten Magier des Klanges. . . . Von dieser Farbenfülle konnte die vorliegende Auswahl nur den einfachen achtstimmigen Doppelchor ohne Instrumente berücksichtigen. Sie hält damit bereits an der Grenze dessen, was für die heutige Durchschnittspraxis und im Rahmen dieser Sammlung möglich erscheint. Aber der achtstimmige Satz stellt fast das Mindestmaß an Klangmitteln dar, dessen die Phantasie eines Gabrieli bedurfte, um sich im grenzenlosen Tonraum frei zu entfalten.
Bei der Zusammenstellung der folgenden drei Motetten wurden Texte von möglichst verschiedener Haltung zugrunde gelegt. Wie diese Gegensätze musikalisch vertieft und zu Klangwelten umgeformt sind, deren jede ihre eigene und einmalige Atmosphäre zu besitzen scheint, das läßt bereits die eigentliche Wurzel der Gabrielischen Kunst erkennen. Hier zeigt sich der große Klangzauberer von jener unbedingten Gläubigkeit und Ehrfurcht vor dem Wort erfüllt, aus der die Musik des niederländischen Zeitalters ihre stärksten Kräfte gezogen hat. Gebets- und Bibeltexte, moralisierende Spruchweisheit und erbauliche Betrachtung, Naturbilder und Historien, madrigalische Liebesdichtung und galante Anekdote — diese Bezirke schließen sich zu einer Welt des Wortes zusammen, die dem Musiker als unbedingt verbindliche Wirklichkeit galt. . .

Samuel Ebart, Miserere, Christe, mei. Geistliches Konzert für Tenorsolo (Sopran), Violine, Gambe (Cello) und Orgel, übersetzt von H. J. Moser, bearbeitet von M. Seiffart, in: „Organum". *Kistner & Siegel, Leipzig*
Aus der Vorbemerkung: Samuel Ebart, anfänglich Organist in Wettin, dann als Marienorganist in Halle. Zachows Vorgänger, tritt hier zum ersten Male mit einem Werke aus dem Dunkel der Geschichte hervor; es ist ein ergreifendes Zeugnis für die frühreife Kunst des im Alter von 29 Jahren Dahingeschiedenen.

Dietrich Buxtehude, Lobet, Christen, euren Heiland. Kantate für zwei Soprane und Baß, zwei Violinen u. Generalbaß, herausgegeben von Bruno Grusnick. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Bei der geringen Zahl der in praktischer Neuausgabe bisher vorliegenden Kantaten Buxtehudes darf man den vorliegenden Neudruck als wertvolle Bereicherung ansehen. Die Singstimmen können solistisch und chorisch besetzt werden. Stärkste Kraftentfaltung mit kleinsten Mitteln ist das Merkmal dieser Musik.

Geistliche Musik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen, herausgegeben von F. Blume.
Bärenreiter-Verlag, Kassel

Kompositionen von Georg Otto, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Kapellmeister in Kassel war, des gleichzeitig lebenden Valentin Geuck und des Landgrafen Moritz von Hessen selbst. Zwei- bis achtstimmige Chorsätze ohne Instrumente.

Paul Peuerl, 5 Variationssuiten und 2 Canzonen für Streichinstrumente, eingerichtet von Karl Geiringer.
Kallmeyer, Wolfenbüttel

Aus dem Vorwort: Das wohl abgewogene Ebenmaß des musikalischen Satzes im klassischen Streichquartett findet sich in seltsamer Uebereinstimmung schon fast zwei Jahrhunderte früher in Kompositionen des Frühbarocks für mehrere Instrumente verwirklicht. Hier wie dort ist eine Heranziehung aller Stimmen zu der motivischen Arbeit bemerkbar. Bloße Füllpartien werden vermieden, die einzelnen Stimmen sind nicht über- und unter-, sondern nach Möglichkeit gleichgeordnet.
Dieser schöne Stil instrumentaler Kammermusik, der sich als Frucht eines langen Reifungsprozesses schon am Anfang des 17. Jahrhunderts voll ausgebildet findet, hat bis auf die Gegenwart an unmittelbarer Lebendigkeit nichts eingebüßt. Er bedarf keiner „Wiederbelebung", da er heute noch eben so frisch wirkt wie vor 300 Jahren. Kleinen Orchesterkreisen, sowie der häuslichen Kammermusik bieten diese Schöpfungen aus der Zeit vor oder kurz nach Beginn des dreißigjährigen Krieges vorzügliche Möglichkeiten zur Schulung künstlerischen Zusammenspiels.

G. Ph. Teleman, Quartett in d moll (aus der Tafelmusik 1733) für Flauto dolce (oder Fagott oder Cello) zwei Querflöten und Generalbaß in: Collegium musicum Nr. 59 bearbeitet von M. Seiffart. Auch in Besetzung für Streicher ausführbar.

– Sonate in g moll, für Oboe und Generalbaß (aus der Tafelmusik 1733) in: Kammersonaten.
Breitkopf & Härtel, Leipzig

Josef Haydn, Rondo all' Ongarese, eingerichtet für Violine und Klavier von Adila Fachiri.
Oxford University Press, London

W. A. Mozart, Die Wiener Sonatinen. 6 Sonatinen für Klavier, herausgegeben von Willy Rehberg.
Schott, Mainz

Die Erschließung dieser sechs Sonatinen bedeutet für die Unterrichtsliteratur einen noch kaum abzuschätzenden Gewinn. Sie sind reine, vollwertige Kunst und tragen alle Wesenszüge Mozarts, dabei von höchster Einfachheit der Schreibweise, luzider Klarheit der Form und leichtester Uebersehbarkeit. Es ist kaum faßlich, daß diese Stücke in einer deutschen Ausgabe bisher nicht vorlagen. Sie können die teilweise öde, rein didaktische Sonatinenliteratur ersetzen und schon den werdenden Klavierspieler an den Geist Mozarts heranführen.

Musikpädagogik

August Halm, Kammermusik. 3. Heft: Suite h moll, für Violine, Cello und Klavier / 8. Heft: Streichquartett in g moll, Partitur / Werke für Klavier, zweiter Band, Bagatellen, Sarabanden mit Variationen, Gavotte / Duette für Violine und Viola, nach J. S. Bach und W. Mozart bearbeitet und zur „Violinübung" herausgegeben.
Bärenreiterverlag, Kassel

Der Verlag rundet allmählich den Ueberblick über August Halms Lebenswerk, das in seiner Verbindung schöpferischer und instruktiver Gesichtspunkte wichtig ist. Die eigenste Musik ist das Streichquartett, das einen guten Einblick in die musikalische Phantasie Halms vermittelt. Die Bearbeitungen zeigen die andere Seite dieser Eigenwilligkeit: Stücke aus Bachs Klaviermusik, wie etwa seine kleine Musette, für Geige und Bratsche gesetzt: das sollte unser Stilgefühl heute doch nicht mehr zulassen.

Heinrich Martens, Musikalische Formen in historischen Reihen, Spiel- und Singmusik für den Musikunterricht und für das häusliche Musizieren. Achter Band: Der Walzer, bearbeitet von Willy Herrmann. Zehnter Band: Die Liedformen, bearbeitet von Justus Hermann Wetzel.
Chr. Friedr. Vieweg, Berlin

Die Quellengeschichte der musikalischen Formen wird in diesen beiden Reihen überzeugend fortgesetzt. Ist es für den Walzer noch möglich, in einer von Mozart bis zur Gegenwart reichenden Folge ein Bild zu geben, so stößt das Lied hierbei an natürliche Grenzen. Immerhin ist es dem Bearbeiter doch in erstaunlichem Grade gelungen, mit äußerster Sparsamkeit an eigenen Zusätzen, die Entwicklungslinie bis zu Hugo Wolf durchzuführen.

Siegfried Günther, Die musikalische Form in der Erziehung (Darstellende Musikpädagogik) I. Viertes Heft der „Beiträge zur Schulmusik", herausgegeben von Heinrich Martens u. Richard Münnich.
Schauenburg, Lahr/Baden

Der Verfasser stellt die Erarbeitung der polyphonen Form in den Mittelpunkt seiner Untersuchung. Er gibt zuerst eine: „Grundlegung von der Sache her", in der er die ästhetischen und pädagogischen Grundlagen des Formbegriffs herausarbeitet. Dann zieht er, immer vom Gesichtspunkt der Schulmusikarbeit aus, für die Polyphonie die Konsequenzen und behandelt Präludium, Invention, polyphones Lied, Kanon und Fuge. Die geistige Höhe der Schau, die wissenschaftliche Exaktheit der Durchführung und die pädagogische Klarheit des kleinen Buches sind hervorragend.

Karl Walz, Zweigle-Walz Klavierschule, nach den Grundsätzen der Arbeitsschule neu herausgegeben; II. Teil. *Albert Auers Musikverlag, Stuttgart*

Walther Davisson, Schule der Tonleitertechnik für Violine, neue, bedeutend erweiterte Ausgabe in 3 Heften mit Übungsbeispielen zur Verwendung in allen Tonarten. *Ernst Eulenburg, Leipzig*

W. Reinecke, Der freie Gesangston und seine Gestaltung. Ein neuer Weg zur Kehlweitung mit praktischen Übungen für alle Stimmgattungen.
Dörffling & Franke, Leipzig

Hans Mersmann

Notizen

Neue Musik im Reich

Die *Städtischen Bühnen* in *Düsseldorf* brachten unter dem Titel: „Hauptwerke Neuer Musik" vom 15.–18. Juni folgende Stücke zur Aufführung: Janaceks *„Totenhaus"*, Bergs *„Wozzeck"*, Strawinskys *„Die Geschichte vom Soldaten"* und Brecht-Weills *„Lindberghflug"*.

Hindemiths lustige Oper *„Neues vom Tage"* wird das Opernhaus in *Königsberg* als nächste Bühne in den Spielplan aufnehmen.

Ludwig Weber wird in nächster Zeit ein Mysterienspiel *„Totentanz"* beenden, das *Rud. Schulz-Dornburg* in Essen uraufführen wird.

Die Vereinigung für *Neue Musik* in *Lübeck* legt einen Prospekt ihrer Arbeit im nächsten Winter vor:

Es stand in der Zeitung: „So etwas Unzusammenhängendes, Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes ist schlechterdings noch nie geschrieben worden".

Von wem: Strawinsky, Schönberg, Hindemith? – Nein. So urteilte Kotzebue über Beethovens Fidelio.

Mit einer Reihe von solch schlagenden Sätzen werden die Leser auf die Veranstaltungen 1931/32 hingewiesen: Jasager von Weill, Klavierwerk Arnold Schönbergs (E. C. Kraus), Marienleben von Hindemith (Elli Wilke), Wiener Streichquartett.

Die freie Vereinigung zur Pflege zeitgenössischer Musik in *Greifswald* brachte diesen Winter folgende Werke zur Aufführung: *Höffer*, Partita, *Reutter*, Hiob, *Helfritz*, Vier Stücke für Streicher, *Hindemith*, Jäger aus Kurpfalz, Spielmusik, *Casella*, Serenade, *Bliß*, Conversations, *Strawinsky*, Zwei Suiten für kleines Orchester, Concertino, Pastorale. Alle Veranstaltungen fanden bei freiem Eintritt an Sonntagvormittagen statt.

Der Spielplanentwurf des *Mannheimer Nationaltheaters* für die Spielzeit 1931/32 kündigt als *Uraufführung* in der Oper *„Der gewaltige Hahnrei"* von Berthold Goldschmidt an. An Opernneuheiten sind vorgesehen: Pfitzners *„Herz"*, Kreneks *„Leben des Orest"*, Bergs *„Wozzeck"*, Hindemiths *„Lehrstück"*, Weills *„Jasager"*, ein Abend moderner Kleinopern (Milhauds „Armer Matrose", Iberts „Angelique" und Ravels „Spanische Stunde"), Busonis *„Arlecchino"* zusammen mit Reznicceks *„Spiel und Ernst"*, und von älteren Werken Rossinis „Angelina" und Offenbachs „Perichole".

Die Städtischen Bühnen in *Duisburg-Bochum* werden als erste Novität in der neuen Spielzeit die Oper *„Der Fächer"* von *Ernst Toch* zur Erstaufführung bringen.

Bei der Eröffnung der Sommerausstellung der Juryfreien in *München* wurden Werke von Ravel, Poulenc, K. A. Hartmann, Strawinsky und Toch gespielt.

In *Köln* gelangten unter GM. Szenkar *Schönbergs Gurrelieder* zur ersten Aufführung. Sie wurden auch vom westdeutschen Rundfunk übernommen.

Und Berlin?

Die *Staatsoper Unter den Linden* hat (nach dem Ausspruch eines witzigen Kopfs) im nächsten Winter sechs „erste" Kapellmeister — Furtwängler, Walter, Kleiber, Klemperer, Schillings, Blech — und zwei „siebente" — Lert und Zweig. Eine Monstreleistung des Organisators Tietjen. Als erste Premiere ist – *Pfeifertag* von Schillings vorgesehen. Dann soll Pfitzners *Herz* folgen und später eine Oper von einem gewissen Windt.

Professor *Carl Ebert*, der neue Intendant der *Städtischen Oper, Berlin*, hat *Gurlitts „Soldaten"* zur Erstaufführung angenommen. Ferner verpflichtete er *Berthold Goldschmidt* als Regieassistenten und musikalischen Mitarbeiter.

Auf dem Programm der Philharmonischen Konzerte unter Furtwängler steht *keine* moderne Erstaufführung.

■

Die Berliner Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik ersucht *um Einsendung neuer Kompositionen* jeglicher Gattung und Besetzung an den Schriftführer *Dr. L. Kallenbach*, Berlin-Hallensee, Kurfürstendamm 96, unter Beifügung des Rückportos. Nicht freigemachte Sendungen werden nicht zurückgeschickt.

Oper und Konzert

Die *Städtischen Bühnen* in *Hannover* brachten zur Hundertjahr-Feier der Technischen Hochschule die Erstaufführung der komischen Oper von Georg Benda *„Der Jahrmarkt"* (Bearbeitung von Prof. Dr. Th. W. Werner). Für die Spielzeit 1931/32 wurden zur *Uraufführung* erworben: Braunfels: *„Prinzessin Brambilla"* (in der neuen Fassung), Vollerthun *„Der Freikorporal"*. An Erstaufführungen sind vorgesehen: Mozart: *„Idomeneo"* (in neuer Bearbeitung), Alban Berg: *„Wozzeck"*, Pfitzner: *„Das Herz"*, Wolf-Ferrari: *„Die schalkhafte Witwe"*.

Die Oper *„Die goldnen Schuhe"* (Tscherewitschki) von *Tschaikowsky*, die in Deutschland noch unbekannt ist, wurde von *Heinrich Burkard* für die deutsche Bühne eingerichtet und mit neuem deutschen Text versehen. In dieser Bearbeitung kommt die Oper im kommenden Winter zur Aufführung.

Die Folkwangschulen in *Essen* brachten im Waldtheater der Stadt Essen Purcells *„The Fairy Queen"*, eine selbständige Erweiterung von Shakespeares Sommernachtstraum, zur deutschen Uraufführung.

Eine neue dreiaktige Oper *„Claudine von Villa Bella"* von *Alfred Irmler* wurde vom Deutschen Nationaltheater *Weimar* zur Uraufführung angenommen.

Das *Hamburger Stadttheater* bringt die Uraufführung von Otto Klemperers erster Oper *„Das Ziel"* und weiter *„Krieg über Sonja"*, Musik von *Horst Platten*. Text von Peter Franz Stubmann.

Karl Hermann Pillneys musikalisches Zeitspiel *„Von Freitag bis Donnerstag"*, gelangt am 3. Oktober 1931 in Berlin (Krolloper) zur Erstaufführung. Die musikalische Leitung liegt in Händen von Generalmusikdirektor *Scherchen*. Die Aufführung erfolgt im Rahmen einer vom sozialistischen Kulturbund veranstalteten Festvorstellung.

„Bruder Gerhardus" von *Pizzetti* kam am Stadttheater zu Hamburg gegen Ende dieser Saison zur deutschen Uraufführung.

Hugo Herrmann arbeitet augenblicklich an dem Oratorium *„Jesus und seine Jünger"*, nach Texten aus dem Johannesevangelium und den Johannesakten.

Anläßlich der Wiesbadener Maifestveranstaltungen wurde das Konzert für Violine und Orchester von Hugo Herrmann uraufgeführt.

Paul Hindemiths abendfüllendes Chorwerk *„Das Unaufhörliche“*, dessen Text Gottfried Benn gedichtet hat, wird nach der Uraufführung durch den Philharmonischen Chor in Berlin unter *Otto Klemperer* am 23. November, noch im gleichen Monat durch die Mainzer Liedertafel (*v. Schmeidel*) und den Städt. Musikverein in Dortmund (*Sieben*) zur Erstaufführung gebracht. Weitere Aufführungen finden dann zunächst in Köln, Nürnberg, Freiburg i. B. und Zürich statt.

Die Aufführung des neuen Volksoratoriums *„Die heilige Elisabeth“* von *Joseph Haas* wird am 11. November in Kassel stattfinden. Weitere Aufführungen sind kurz darauf in bis jetzt ca. 30 Städten, darunter München, Frankfurt a. M., Köln, Düsseldorf, Münster i. W. usw. in Aussicht genommen.

Das Staatstheater in Wiesbaden wird zu Beginn der kommenden Saison *Rudi Stephans* nachgelassene Oper *„Die ersten Menschen“* in der Bearbeitung von *Dr. Karl Holl* zur Erstaufführung bringen.

Erich Kleiber hat für seine Konzerte in Amerika die *„Theater-Suite“* von *Ernst Toch* als Erstaufführung gewählt.

Personalien

In *Mannheim* starb der erste Musikkritiker der *Neuen Badischen Landeszeitung, Prof. Wilhelm Bopp.* Er war der Gründer des Mannheimer Konservatoriums und leitete von 1907–19 das Konservatorium der Musikfreunde in Wien, das unter ihm in ein Staatsinstitut umgewandelt wurde.

Karl Rankl, der ausgezeichnete Chordirektor der Berliner Krolloper, wurde als erster Kapellmeister an das Staatstheater in *Wiesbaden* verpflichtet, da von Zemlinsky abgelehnt hatte.

Werner Ladwig verläßt das Königsberger Opernhaus und geht nach *Schwerin*, sein Nachfolger in Königsberg wird *Bruno Vondenhoff* vom Reussischen Theater in Gera.

Opernregisseur *Manfred Schott* vom Erfurter Stadttheater, wurde als erster Regisseur und Dramaturg der Oper für die kommende Spielzeit an das Stadttheater in *Lübeck* verpflichtet.

Ewald Lengstorf vom Hamburger Stadttheater wurde als 1. Kapellmeister an das Städt. Opernhaus in *Essen* verpflichtet.

Claus-Dietrich Koch, Bern, ist als Regisseur der Festspielaufführungen der „Hyspa“ (Hygiene- und Sportausstellung) in Bern engagiert worden. Zur Aufführung gelangt das *„Alexanderfest“* von Händel, das bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal szenisch dargestellt wird.

Der *Max Reichard*-Verlag, Freiburg i. Br., Talstraße 16, gibt eine Anthologie moderner *literarischer Chansons* heraus; letzter Einsendungstermin: 10. August 1931. Herausgeber: Günther Franzke und Dr. Hans Hermann Rosenwald.

Feste und Tagungen.

In *Bad Homburg* fand ein *Amerikanisches* Musikfest statt. Es brachte Werke aus der Kolonial-Epoche, ferner Kammermusik und ein Orchesterkonzert.

Vom 1.—31. August findet unter Leitung von *Hermann Scherchen* ein *Dirigierkursus* in *Königsberg* statt. Anfragen sind zu richten an: G. Brosig, Königsberg; Orag, Belle-Alliance-Straße.

Eine *Musikpädagogische Tagung* des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer fand vom 2.—6 Juli 1931 in Bad Pyrmont statt. Sie umfaßte Arbeitsgemeinschaften über folgende Themen: Polyphones Musizieren und Unterrichtsform (Referent Prof. Dr. Reusch), Bearbeitungen, Ausgaben und Aufführungspraxis alter Musik (Referent Dr. Blume), die moderne Musik im Jugendunterricht (Referent Dr. Katz), die Musiktheorie im Rahmen des Musikunterrichts (Referent Dr. Erpf), Schallplatte und Privatmusikunterricht (Referent Ludwig Koch), Rundfunk und Privatmusikunterricht (Referent Erich Liebermann-Roßwiese).

Eine musikwissenschaftliche Tagung in *Salzburg* wird von der Internationalen Stiftung *Mozarteum* anläßlich des Mozartfestjahres für die Zeit vom 2. bis 5. August ausgeschrieben. Die Tagung ist der Mozartforschung und der musikwissenschaftlichen Forschung des 18. Jahrhunderts gewidmet. Bisher haben als Hauptreferenten zugesagt: *Prof. Dr. Ludwig Schiedermair*, Bonn, und *Dr. Fausto Torrefranca* vom Conservatorio, Milano. Der Besuch der Salzburger Festspiele und eine Reihe gesellschaftlicher Veranstaltungen wird das Programm ergänzen.

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben“: Dr. HEINRICH STROBEL, BERLIN; für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernspr: Gutenberg 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 /
Auslieferung in Leipzig: Karlstraße 10
Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.)

Diesem Heft liegen bei:

»Der Weihergarten«, Verlagsblatt des Hauses B. Schott's Söhne, Mainz (Nr. 6/7 Juni-Juli 1931)
Katalog »Zeitgenössische Musik« aus dem Verlag B. Schott's Söhne, Mainz (Jahresbericht 1931)
ein Prospekt mit genauen Erläuterungen und ausführlichen Pressestimmen über das neue Schulspiel »Creß ertrinkt« von Wolfgang Fortner (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz)

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

(Fortsetzung aus dem Mai-Juni-Heft)

Klavier

Wilhelm Gonnermann: *Butting:* op. 31; *Casella:* Partita; *Eisler:* Sonate, op. 1; *Finke:* Gesichte; *Gruenberg:* Jazzberries; *Honegger:* Concertino; *Jarnach:* op. 17; *Krenek:* Sonate op. 59; *Ravel:* Miroirs; *Schönberg:* op. 11, 19, 23, 25, 33a; *Scriabine:* Sonate op. 70; *Strawinsky:* Sonate, Klavierkonzert; *Szymanowski:* Tantris, Don-Juan-Serenade; *Tiessen:* op. 37; *Toch:* Sonate op. 47

Irmgard Grippain-Gorges: *de Falla, van Gilse; Haas:* Reigen und Romanzen; Tanzskizzen (für Klavier und Orchester); *Liapounow:* Ukrainische Rhapsodie; *Toch:* Der Jongleur; *Unger:* Serenade, Tarantella; *Williams:* En la Sierra; *Windsperger:* Capriccio

Margarete Hagemann: *Toch:* Capriccetti op. 36.

Mark Hambourg: *Villa-Lobos:* Polichinelle; *Ravel:* Jeux d'eau; *Scott:* Lotusland; *Rutland; Chassin.*

Adolf Havlik: *Debussy:* Préludes, Images; *Mjaskowsky* 4. Sonate; *Poulenc:* Suite, Napoli; *Ravel:* Gaspard de la nuit; *Schulhoff:* Etudes de Jazz; *Scriabine:* Etuden, Préludes, Impromptu, Poème satanique: *Strawinsky:* Sonate, Piano Rag-music; *Szymanowski:* Métopes; *Wiéner;* Sonatine syncopée

Alda Hecker: *Hindemith:* Reihe Kleiner Stücke op. 37; *Strawinsky:* Serenade, Sonate; *Bartok.* Suite, Kinderstücke, Ungar. Bauernlieder; *Honegger:* Le Cahier Romand, Sept Pièces; *Milhaud:* Saudades do Brazil; *Berg:* Sonate op. 1, 2. Suite; *Schulhoff:* Ostinato, Toccata; *Casella, Toch, Sekles*

Clara Herstatt: *Benjamin:* Concertino; *Tscherepnin*

Lilly Herz: *Kodaly, Bartok*

Julius Hijman: *Badings:* Suite; *Bartok:* Sonate; *Burian:* Konzertino (mit Schlagwerk); *Eisler:* Sonate op. 1; *Feinberg:* 6. Sonate; *Hindemith;* Klaviermusik; *Hübschmann:* Kleine Stücke; *Martinu:* 3 Tschechische Tänze; *Mossolow:* Sonate op. 12; *Petyrek:* Choral, Variationen und Sonatine; Griechische Rhapsodien; *Roussel:* Klavierkonzert; *M. Rubin:* Sonate; *Ruyneman:* Kleine Sonate; *Schönberg:* Suite op. 25, Stücke op. 11; *Schostakowitsch:* Sonate op. 12: *Toch: Sonate*

Franz Josef Hirt: *Honegger:* Concertino

Heinz Hirschland: *Bartok:* Sonate; Suite, op. 14; Danse Romaine; I. Elégie; *Berg;* Sonate op. 1; *Debussy:* Preludes; Estampes; Valse: *Erdmann:* Fox-Trot; *Jarnach:* Ballabile; Sarabande; *Schönberg:* Stücke op. 19; *Tiessen:* Naturtrilogie

Josef Hirt: *Hindemith*

Alfred Hoehn: *Debussy:* Hommage à Rameau, Feu d'artifice; *Hindemith:* Suite 1922; *Toch*

Albert Hofmann: *Bartok:* Sonatine; *Busoni:* Sonatina in diem navitatis Christi; *Debussy; Ravel: Reger; Scriabine;* 5. Sonate; 10. Sonate; Vers la Flamme; Prelude et Nocturne für die linke Hand; *Strawinsky:* Sonate; *Wiéner:* Sonatine syncopée.

Hermann Hoppe: *Dohnany:* Vier Rhapsodien op. 11; *Ravel:* Sonatine; *Toch*

Alice Jacob-Loewenson: *Poulenc:* Romance, Sonate, Mouvement perpetuel, Valse; *Busoni:* Sonatina ad usum Infantis; *Satie:* Enfantillages pittoresques *Petyrek:* 11 kleine Kinderstücke; *Bartok:* Aus „Für Kinder", 10 leichte Klavierstücke; *Castelnuovo-Tedesco,* Ninna-Nanna, 3 Choräle über hebräische Molodien; *Strawinsky,* 3 Kindergeschichten; *Debussy:* Kinderwinkel; *Goossens,* Kaleidoscope; *Schulhoff:* Ostinato; *Vogel.* 3 Studien; *Casella:* 11 Kinderstücke; *Alexandrow:* 3 Préludes; *K. Wiener:* Capriccio; *Jacob Loewenson:* Die Glasfenster; *Milhaud:* Printemps; *Krein:* Prélude, Chant d'Automne; *Achron:* Birkath Schalom; *Weprik:* Volkstänze, Kaddisch

Heinz Jolles: *Berg:* Sonate; *Debussy; Hindemith:* Klavierübung; *Honegger:* Concertino; *Prokofieff:* Visions fugitives, Sonate op. 28, Konzert Nr. 3; *Strawinsky:* Klavierkonzert; Serennade; *Toch:* Klavierkonzert; *Waterman:* Prélude; *Weill*

Eugen Kalix: *Bartok:* Rhapsodie; *Hindemith:* Klavierkonzert; *Janacek:* Concertino

Hedy Kraft: *Schulthess:* Op. 12

Else C. Kraus: *Hindemith:* Klavierkonzert, Klaviermusik op. 37; *Toch:* Klavierkonzert; *Schönberg:* sämtliche Klavierwerke; *Strawinsky:* Piano-ragmusic; *Eisler:* Sonate op. 1, Klavierstücke; *Krenek:* 2 Suiten; *Haba:* Sinfonische Fantasie für Klavier und Orchester; *Butting:* Klavierstücke; *Hauer:* Klavierstücke; *Wolpe:* Sonate; *Jemnitz:* Bagatellen; *Kosa:* Bagatellen; *Tiessen:* Klavierstücke

Marianne Kuranda: *Milhaud:* Saudades do Brazil; *de Falla:* Spanischer Tanz aus „Ein kurzes Leben"; *Tansman:* Sonata rustica; *Szymanowski:* Mazurka

Rita Kurzmann: *Hindemith, Toch, Berg, Ravel, Pizetti, Kornauth, Szymanowski*

Frida Kwast-Hodapp: *Jarnach*

Remy Leskowitz: *Ravel:* Jeux d'Eau, Sonatine, Miroirs Five o'clock fox trot; *Milhaud:* Saudades do Brazil, Rag-Caprices; *Fairchild:* Cinq Chants Nègres, Jeux au Soleil; *Tansman:* Cinq Impromptus, Sonata rustica *Gruenberg:* Polychromatics, Jazzberries; *Schulhoff:* Etudes de Jazz, Esquisses de Jazz; *Goossens:* Kaleidoscope, Four Conceits; *Rieti:* Sonatina. Suite; *Castelnuovo-Tedesco:* Tre corali; *Hindemith:* Suite 1922; *Gieseking:* Tanzimprovisationen; *Willner:* Sonate; *Bartok:* Sonate; *Strawinsky:* Sonate, Sérénade

Sousa Lima: *Villa-Lobos, Nin*

Emma Lübbecke-Job: *Hindemith:* Klavierkonzert; Kammermusik mit Klavier

Polyxène Mathéy: *Castelnuovo-Tedesco; Gruenberg; Prokofieff; Rathaus*

Walther C. Meiszner: *Debussy:* Préludes, Clair de Lune, Childrens Corner; *Poulenc:* Mouvements perpétuels; *Waterman;* Nocturne, Slavische Rhapsodie; Sonatine

John Montés: *Toch*

Shepherd Munn: *Albeniz; Bartok; Ravel*

Gerda Nette: *Hindemith*

Elly Ney: *Toch:* Klavierkonzert

Die Veröffentlichung wird fortgesetzt!

Heft 8/9
10. Jahr

August/September 1931

Neue Geistigkeit

Herbert Trantow

Wir bringen diesen Artikel als Ergänzung früherer Beiträge über die Ideen der jüngsten Generation. Es ist dabei von Interesse, zu wissen, daß der Autor selbst durchaus der fortschrittlichen und gegenwartsbejahenden Gruppe angehört.

Wir haben in den letzten Jahren zwei Schlagworte gehabt, die beide etwas Richtiges besagten, die beide nicht zusammenhanglos in der Luft hingen, sondern wirklich aus der damaligen Atmosphäre geboren waren und die unendlich viel zur Klärung einer verworrenen Situation beigetragen haben: Neue Sachlichkeit und Gebrauchsmusik. Die Formulierung einer musikalischen Sachlichkeit (das Wort wurde ja vom Malerischen übernommen) war dringend notwendig geworden, als sich die Musik in einem Stadium befand, wo bloße Negation überkommener Formen und Ausdrucksmittel bereits als gültig hingenommen wurde: man besann sich, vor allem unter dem Eindruck des eminenten kompositionstechnischen Könnens eines Hindemith, daß zwar Kunst vom Müssen herkommt, daß aber, was man unter der Überbetonung einer „Ausdruckskunst" vergessen hatte, zur wirklichen Produktivität außer einem chaotischen Zwang „Sich-äußern-zu-müssen" (wobei eben über die Wahl der Mittel hinweggesehen wurde), ein rein „sachliches" Können gehört, das sich der Wahl der Mittel bewußt ist und das bewußt die Wahl der Mittel in den Dienst der Sache stellt. Es ist gar kein Zweifel, daß Hindemith hier den entscheidenden Anstoß gegeben hat – er war der erste, der wieder Mittel und Zweck in ein organisches Verhältnis brachte und der – um ein konkretes Beispiel zu nennen – einer durch Übersteigerung für das Ohr fast unkontrollierbar gewordenen Orchesterorgiastik ein Ende bereitete. Einer ganzen Generation wurde ein Weg gezeigt, der aus der unerträglich gewordenen Verschwommenheit des Nachexpressionismus zu neuem festen Boden führte. Hindemith, bewußter Repräsentant der aus Krieg und Revolution hervorgegangenen Generation, fand diesen Weg kraft seiner persönlichen Begabung – Arnold Schönberg fand ihn in immer neuem Ringen mit der Materie, die er bis zur transzendentalen Auflösung geführt hatte: die Partitur seiner „Lichtspielszene" zum Beispiel zeigt letzte Konzentration, letzte Beherrschung, vollkommenes Ebenmaß des Verhältnisses: Vorwurf zu Ausführung – das Zerfließende der „mittleren" Schaffensperiode Schönbergs ist vollkommen überwunden. Beide Meister fanden den Weg zu einer Musik, die knapp, bestimmt, diesseitig ist.

Das geistige Band zwischen einer Musikäußerung, die auf absoluter Klarheit und knapper Verständlichkeit basiert und einer, die diese Klarheit und Knappheit so weit treibt, daß der Laie sie nicht nur verstehen – (hier liegt wohl die psychologische Erklärung für die neue Sachlichkeit: der Gegensatz zu einer Kunstäußerung, die bewußt „unverständlich" gehalten, auf eine geistige Elite zugeschnitten war) – sondern auch

ausüben soll, ist klar zu erkennen: der Begriff der Gebrauchsmusik ergab sich als Folge einer „sachlichen" (in der Materie der Musik also „musikantischen") Komponierweise. Die neue musikalische Sachlichkeit brachte die Befreiung aus persönlicher Willkür unkontrollierbarer Mittel – die Gebrauchsmusik brachte dazu Besinnung auf Ausführbarkeit und Publikumsverhältnis. Man schreibt Laienmusiken, um das Publikum der neuen Produktion zu nähern – man sagt sich mit Recht, daß ein Laie, der sich mit Hindemithschen Spielmusiken erfolgreich auseinandergesetzt hat, der neuen Konzertmusik dann positiver gegenüberstehen wird als vorher. Man schreibt Gebrauchsmusik für Rundfunk, weil man hier gezwungen ist, auf das durchaus unterschiedliche Niveau der Rundfunkhörerschaft Rücksicht zu nehmen und weil hier das künstlerische Problem: eine Publikumsmusik zu schreiben, die Niveau hat, gerade für eine Musikergeneration, die Bewußtheit der Mittel schätzt, eine der reizvollsten Aufgaben darstellt.

Die bis hierher skizzierte Musikentwicklung – die nur einen ganz bestimmten Ausschnitt zeigt, auf den es in diesem Rahmen ankommt – hat Gefahren mit sich gebracht, die sich jetzt allmählich auszuwirken beginnen. Das jetzt wieder als selbstverständlich geforderte musikantische Können hat teilweise zu einer bloßen Handwerklichkeit geführt, die das Inhaltliche und Klangliche ignoriert – die Einstellung auf Gebrauch hat, statt zur Erziehung des Publikums auf ein höheres Niveau, teilweise ein Senken des musikalischen Niveaus auf Publikumsgeschmack ergeben. Es scheint Zeit zu einer Besinnung, die Handwerk und Wirksamkeit als selbstverständlich voraussetzt und die auf dieser Basis sich ein neues Ziel steckt, das der beginnenden Verflachung und Verödung entgegenstrebt.

Wir erleben täglich den steigenden Erfolg des Nationalsozialismus. Über die Engigkeit der dort verfochtenen kulturellen Ansichten ist bei außerhalb der Parteikreise Stehenden wohl kein Wort zu verlieren. Und doch der große Erfolg dieser Bewegung? Man lese die Hitlerpresse und überlege sich den dort erhobenen Vorwurf des kalten nackten Materialismus der Kunst, die wir als Neue Musik bezeichnen: in diesen völlig überspitzten und einseitigen Angriffen steckt ein Körnchen Wahrheit und um dieser Wahrheit Willen lohnt es sich, einzuhalten und sich zu besinnen, ob nicht wirklich die Neue Musik in übersteigertem Wertlegen auf das Können das Kunst-Müssen etwas stiefmütterlich behandelt hat. Ich glaube nicht, daß jemals der bewußte nationalsozialistische Volksgenosse ein Verhältnis zur Neuen Musik bekommen wird – ich weiß nicht einmal, ob das wünschenswert wäre, denn die Gebrauchsmusik die Hitler bestellen würde, hätte wahrscheinlich große Ähnlichkeit mit der Musik, um die die Kreise der Neuen Musik einen weiten Bogen machen. Aber daß der Neuen Musik ein neuer Inhalt zugeführt werden muß, scheint mir genau so klar. Es kann sich dabei natürlich nie um einen äußeren Inhalt handeln, wie etwa Programmusik. Wo sich die Neue Musik um Weltanschauung – (politische Musik, Musica sacra) – gruppiert, ist auch bereits ein Inhalt vorhanden, der die betreffenden Komponisten meistens vor einem Abgleiten ins Nur-Handwerkliche oder Niveaulose bewahrt hat – man kann im Gegenteil dort eine stetige Steigerung des Niveaus beobachten. Aber die große Gruppe der Komponisten – und es handelt sich dabei um die besten gerade des Nachwuchses –, die sich weder weltanschaulich zu äußern vermögen, noch eine wirkliche Befriedigung im Schaffen zum Gebrauch finden, zerfällt in eine Menge mehr oder minder guter

Könner, die sich meistens nicht sehr scharf profilieren. Hier scheint der Ansatzpunkt zur Besinnung auf einen neuen Inhalt der Musik – hier muß der Musik ein „Sinn" gegeben werden, den man in übergroßer Reaktion auf die „Unsachlichkeit" des Nachexpressionismus vergessen hatte: die Irrationalität, die Geistigkeit der Musik, die mehr ist als Linearität und Kompositionstechnik jeder Art – die sich dieser beiden Begriffe nur als Mittel bedient! Wir haben aber eine Zeit lang die Mittel zum Zweck erhoben! Was soll die bestgebaute Fuge, wenn das Thema immer wieder Hindemith „anempfunden" klingt – was nützt der linearste Satz (man entschuldige den Superlativ), wenn beim Erklingen ein kaltschnauziger „motorischer" Ablauf herauskommt? Man soll um Gotteswillen kein „Neues Sentiment" propagieren. „Das Gefühl versteht sich am Rand" – was gefordert werden muß, ist: Abkehr vom Reintechnischen und Nurgebrauchsmäßigen! Hinkehr zu einer Musik, die technisch einwandfrei und zu gebrauchen ist, darüberhinaus aber einem geistigen Begriff wieder nahekommt, der in der Kunstgeschichte immerhin eine beträchtliche Rolle gespielt hat und der auf dem Gebiete der Musik zu genialen Ergebnissen führte: den Begriff der musikalischen Schönheit. Ebensowenig wie es eine Definition der absoluten Schönheit geben kann, ebensosehr ist es notwendig an einem solchen Wendepunkt, wie er sich gegenwärtig im Bereich der Neuen Musik manifestiert, den Kampf um die musikalische Schönheit wieder aufzunehmen. (Ansätze dazu sehe ich im Schaffen des jungen Wolfgang Fortner).

Wir haben uns die Kompositionstechnik unserer Generation erobert – wir haben wieder Gefühl für Bodenständigkeit in dem Sinne bekommen, daß wir nicht mehr im luftleeren Raum komponieren, sondern für ein Publikum, nicht gegen den Hörer. Der Begriff der musikalischen Charakteristik ist uns wieder in Fleisch und Blut übergegangen. Wir schreiben interessante und kluge Musik. Was wir noch nicht haben und wovor unser Intellekt noch zurückschreckt, ist das Ringen um eine neue Schönheit, die wir über allem anderen vergaßen. Diese Schönheit wird für jeden Komponisten immer neu, von Werk zu Werk immer neu zu erringen sein. Sie ist aber nicht zu erobern, ohne den Willen dazu. Dieser Wille ist abhängig von der geistigen Einstellung des Schaffenden. Es genügt nicht mehr, daß man etwas sagt, es genügt nicht mehr, etwas technisch einwandfrei zu sagen, es kommt jetzt darauf an, die Form zu finden, die nicht nur endgültig und unantastbar ist, sondern die dem Zuhörer das Gefühl des Selbstverständlichen und doch Unerreichbaren vermittelt! Damit wird nicht einer billigen „Neuen Tonalität" das Wort geredet oder dem Virtuosentum oder einer neuen Esoterik, auch nicht einer neuen Klassizität, wie sie etwa Strawinsky hervorrief, sondern einer neuen Geistigkeit! Darunter ist zu verstehen: eine Haltung der Diktion, die über das bloß Naturgegebene hinausgehend den natürlichen Einfall über sich hinaussteigert in eine Form, die möglichst weit über dem Durchschnittsniveau einer Zeitmusik liegt, ohne dabei den Zusammenhang mit einem natürlichen musikalischen Ablauf zu verlieren. Produktion hat ihre Berechtigung in sich selbst, wenn sie Qualitätsware liefert, die zur Hebung des allgemeinen Lebensstandards beiträgt. Also muß man eine Musik schreiben, die der Hörer als „selbstverständlich" empfindet (denn sonst kann man nicht sein Interesse verlangen), die ihn aber gleichzeitig über sich selbst hinausführt. Dann, wenn dem Komponisten dieses gelungen ist, hat er produktive Arbeit geleistet: er hat dem Hörer eine Zeit lang seine gewöhnliche Umwelt vergessen lassen, hat also „zur Hebung

seines (psychischen) Lebensstandards beigetragen". Daß diese Möglichkeit aber nur dann vorhanden ist, wenn ihm eine Musik vorgesetzt wird, die weder „witzig", noch „aggressiv", noch „ausgezeichnet gemacht" ist, sondern die nichts sein will, als die musikalische Inkarnation eines auf Überpersönliches – (es ist ganz gleich, ob man hier sagt: Schönheit, Irrationalität, kosmisches Erlebnis, keiner dieser Begriffe sagt Endgültiges über das Wesen der „Erschütterung" durch ein musikalisches Werk) – gerichteten Schöpferwillens, scheint mir klar.[1])

Jeder Schaffensprozeß ist Erhöhung des Persönlichen zum einmaligen überpersönlichen Werk – unsere junge Generation geht meistens den umgekehrten Weg: Verstecken des Persönlichen hinter der allgemeinen unpersönlichen neuen Schreibart! Daher die Farblosigkeit und Uniformität, die man als so deprimierend empfindet, wenn man das zweifelhafte Glück hat, immer auf dem Laufenden sein zu müssen – fast nie hat einer die Kraft und den Mut, mehr zu wollen, als technisch einwandfrei! Da zu diesem „mehr" niemand auf dem Wege des Intellekts gelangt, sondern nur durch sich immer steigerndes Bemühen um die Einheit zwischen Empfindung, Arbeit und Willen, schien es mir Zeit, die Abkehr von Sachlichkeit und Gebrauch als Selbstzweck zu propagieren, weil bei beiden Disziplinen – geniale Ausnahmen wollen hier nichts besagen – die Persönlichkeit, statt sich zu entfalten und den Weg zum Überpersönlichen zu finden, sich unter unpersönliche Zwecke beugen muß. Wie soll sich da aber eine selbst noch unpersönliche junge Musikergeneration entwickeln?

Die geistigen Werte der neuen Musik

Hans Mersmann

Ein junger Komponist proklamiert eine „neue Geistigkeit" in der Musik. Er meint mit Recht, es genüge nicht, handwerklich anständige Musik zu schreiben, wenn man mit dieser Musik nichts zu sagen hätte. Er betrachtet „Geistigkeit" als etwas, was die Sachlichkeit ablösen könnte, deren Herrschaft nun zu Ende sei. Er kann freilich (aber wer könnte ihm das verargen?) jene „neue Geistigkeit" nicht recht definieren und bezeichnet sie mehr negativ durch den Gegensatz zu Sachlichkeit und Handwerk als positiv durch die Anlehnung an einen etwas verschwommenen Schönheitsbegriff. Aber es entsteht die Frage, ob man die geistigen Werte einer Musik überhaupt als einen Eigenwert betrachten und mit einer Forderung verknüpfen kann.

Diese Zeilen sind nicht als der Beginn der in dem einleitenden Aufsatz geforderten Diskussion gedacht, sondern möchten den Begriff des Themas weiter fassen. Der Anlaß zu der Fragestellung liegt zunächst in einer allgemeinen Beobachtung. Die Entwicklung der neuen Musik vollzog sich in einem unheimlichen Tempo. Von allen überhaupt nur möglichen Perspektiven aus erscheinen die Symptome der Gegenwart: Müdigkeit, Stagnation, Reaktion als natürliche und unausbleibliche Folgen. Wenn einige heute meinen,

[1]) Da ich überzeugt bin, daß sich die Kunstform nicht überlebt hat, daß sie nur mit neuem Inhalt zu erfüllen ist, halte ich eine Auseinandersetzung mit diesen Dingen für wichtig.

es sei alles zu Ende, so ist ihr Triumph ebenso kurzsichtig, wie der Ruf anderer nach neuen Sensationen. Der Irrtum liegt an einer andern Stelle: wir haben, uns schnell dem Tempo der Entwicklung anpassend, alles, was sie uns brachte, hingenommen und wieder fallen gelassen. Wir haben uns daran gewöhnt, daß jeder Winter ungeahnte Überraschungen, jedes Musikfest wichtige Uraufführungen brachte, und sind nun enttäuscht, daß es so etwas nicht mehr oder wenigstens nur in beträchtlich kleinerem Ausmaß gibt. Die großen bleibenden Werke dieser beiden Jahrzehnte aber sind uns wieder entglitten; wir besitzen sie nicht, schon weil wir keine Gelegenheit haben, sie von Zeit zu Zeit neu zu erleben. Wir haben Liederzyklen wie Schönbergs „Hängende Gärten" oder Hindemiths „Marienleben", aber sie werden nicht gesungen. Wir haben sechs oder acht oder vielleicht zehn Bühnenwerke, deren musikalische Werte auch bei zwei- oder dreimaligem Hören gar nicht gefaßt werden können, aber sie werden nicht aufgeführt. Ein Werk wie Hindemiths erstes Bratschenkonzert, das mehrere Jahre hindurch mit einer gewissen Regelmäßigkeit (von ihm selbst!) gespielt wurde und nicht nur von Musikfestbesuchern oder reisenden Kritikern, sondern auch von dem an seinen Ort gebundenen Musikliebhaber bisweilen mehrere Male gehört werden konnte, ist eine Ausnahme. Strawinskys Klaviersonate müßte in jedem Winter in einwandfreier Wiedergabe zu hören sein; aber, wer sie sucht, wartet vergeblich darauf. Das Schlagwort „Gebrauchsmusik" wurde von den Musikern selbst in verhängnisvoller Einseitigkeit als „Zweckmusik" interpretiert. Sie schrieben (glücklicherweise) nicht mehr für die Ewigkeit, aber sie schrieben für dieses oder jenes Musikfest.

Daß Rundfunk und Schallplatte an dieser Stelle eigene Aufgaben zu sehen beginnen, sei nebenbei festgestellt. Es ist gut, daß wir eine einwandfreie Aufnahme von Strawinskys „Sacre" haben und zugleich die einzige Möglichkeit, sich dieses Werk mit seinem großen Klangapparat zugänglich zu machen. Es ist ebenso gut, wenn ein Kammermusikwerk Hindemiths gesendet wird, „obwohl" es schon vor vier oder fünf Jahren komponiert wurde. Aber hier ist immerhin die Begründung, daß es sich an neue, durch Sensationen unverbrauchte Hörerschichten wendet. Wieviel mehr dringende Aufgaben auf beiden Gebieten ungelöst als gelöst sind, wird klar, wenn man einmal anfängt, über dies alles nachzudenken.

Vielleicht wird durch diese Feststellungen unsere Frage nach den geistigen Werten der neuen Musik schon deutlicher. Selbstverständlich bleibt für den Wert und die Lebensdauer eines Kunstwerks die schöpferische Potenz ausschlaggebend. Aber neben ihr steht etwas anderes, das gerade für die Zeitgeltung einer Musik wesentlich bestimmend, das, nicht mit Text oder Programm verbunden, als Idee sichtbar wird, und in dem wir letzten Endes die geistigen Werte einer Musik erkennen.

Es wird hier von ihnen gesprochen, ohne sie im einzelnen zu untersuchen. Eine derartige Untersuchung wäre nicht einfach. Denn die Komponenten des Kunstwerks, die man als seine geistigen Werte bezeichnen könnte, sind zahlreich und vielgestaltig; zudem liegen sie nur zu einem geringen Teil in dem Bereich der Sichtbarkeit.

Dies ist überall der Fall, wo Musik sich mit dem Wort oder mit einem sichtbaren Geschehen verbindet. Aber die geistigen Werte der Musik sind auch in diesem Fall nicht mit denen des Textes zu verwechseln. Sie liegen vielmehr im Standpunkt des Musikers seinem Text gegenüber. Viele Jahrzehnte hindurch war dieser Standpunkt

selbstverständlich. Man komponierte beispielsweise einen Operntext von einer ganz bestimmten, feststehenden Haltung aus. Richard Wagner hat diese Haltung des Komponisten seinem Text gegenüber in wesentlichen Punkten geändert und dadurch einen neuen Standpunkt diktiert, der für die folgenden Generationen verbindlich wurde. Wenn man aber die entscheidenden Bühnenwerke des 20. Jahrhunderts auf ihre geistige Haltung hin prüft, so ergibt sich eine erstaunliche Fülle und Gegensätzlichkeit. Der völlig neue Standpunkt der Musik ihrem Text gegenüber war bei Alban Bergs „Wozzeck" das entscheidende Erlebnis. Vergleicht man diese Oper mit andern Werken: Schönbergs „Erwartung" und „Glückliche Hand", Strawinskys „Geschichte vom Soldaten" und „Oedipus Rex", Hindemiths „Cardillac" und „Neues vom Tage", Brecht-Weills „Dreigroschenoper" und „Mahagonny", Milhauds „Columbus", „Pauvre Matelot" und seinen Kurzopern, so ist damit eine bisher noch kaum ausgeschöpfte Problematik in ihrer ganzen Fülle sichtbar. Die Abkehr von dramatischer und psychologischer Vertonung, von Ausdeutung und Übersteigerung der Affekte, über die als wichtigstes Zeitsymptom in dieser Zeitschrift häufig gesprochen wurde, verknüpft die genannten Werke doch nur sehr lose und äußerlich. Die Einbeziehung der Singstimme in eine völlig instrumentale Sprache (Berg, Schönberg, teilweise Hindemith), die Gegenüberstellung statuarisch gebundener Einzelpersonen und des Chores oder die Übertragung des Dramas auf einen Sprecher (Strawinsky), die fast symphonische Bindung der Form (Hindemith), die Popularisierung von Sentenzen des Textes durch banale Schlagermelodik (Weill) — dies alles kann unter dem Gesichtspunkt der geistigen Werte verstanden werden. Sie liegen in der Oper an ähnlichen Stellen wie im Liede. Gerade seine geistige Einstellung zum Text gibt Hindemiths „Marienleben" bleibende Bedeutung.

Alle diese Feststellungen erstrecken sich auch auf die Instrumentalmusik. Formale Gestaltung ist ein in erster Linie geistiges Problem. Einen Instrumentalsatz als freies Spiel der Elemente aufzubauen, statt ihn aus der Gegebenheit eines Themas abzuleiten, bezeichnet eine Fragestellung von so fundamentaler Bedeutung, daß es nicht recht verständlich ist, daß man ihr nicht häufiger und tiefer nachging.

Die zuletzt angedeuteten Zusammenhänge verdichten sich auch für die Instrumentalmusik zu einer Ablehnung des Entwicklungsprinzips. Sie deckt sich entscheidend mit der Abkehr von allem Dramatischen. Musik als Entwicklung und Musik als freies Spiel der Kräfte: eine zeitlose, fundamentale Frage aller Erkenntnis. In diesen Zusammenhang rückt die Betonung des Konzerts, des motorischen Ablaufs an Stelle einer symphonischen Entwicklung. Das Formbild selbst ebnet sich zu ineinander schwingenden Kreisen. Auch die Sonate verliert nichts von ihrem Zusammenhang; ihre drei Sätze bilden bei Strawinsky eine ebenso überzeugende zyklische Einheit, wie bei irgendeinem Komponisten des 18. oder 19. Jahrhunderts. Schönberg hatte als erster, wohl am stärksten in den Klavierstücken Opus 19, gezeigt, wie man ein musikalisches Formgeschehen unmittelbar aus der polaren Gegensätzlichkeit von Melodik und Klang, von Horizontale und Vertikale aufbauen kann. Strawinsky geht in seiner Sonate von ähnlichen Gegensätzen aus, verallgemeinert sie und deutet sie neu.

Es können hier keine Grenzen abgesteckt werden. Wie stark die geistige Haltung einer Musik auch in ihren soziologischen Zusammenhängen liegt, hat die Entwicklung der letzten Jahre gezeigt. Die Einstellung auf den Hörer, der Versuch, ihn zu aktivieren,

ihn an der Musik selbst zu beteiligen, steht nicht als ein Zweck neben dem Werk, sondern liegt in ihm und greift tief in alle Fragen seiner stilistischen Faktur ein.

Überall hier liegen die geistigen Werte der neuen Musik. Sie sind nicht damit erschöpft (um es zu wiederholen), daß man sich ein Werk ein- oder zweimal anhört, sondern sie müssen, wie alles im Geistigen Begründete, erarbeitet werden, wachsen. Es ist das gute Recht einer jungen Generation, Neues zu wollen, aber sie mag es uns nicht verdenken, wenn wir der Forderung einer „neuen" Geistigkeit einstweilen noch ein wenig skeptisch gegenüber stehen.

Die Musik der Geisteskranken

Ernst Wittermann

Der Verfasser wirkt als leitender Arzt an der Irrenanstalt Winnental bei Stuttgart.

Zuerst einmal: es ist eigentlich verfehlt, von der Musik der Geisteskranken zu reden, wenn man dabei an die Geisteskrankheit als eine Einheit denkt. Geisteskrankheit ist eine Vielheit mit einem solchen Reichtum an Variationen, daß auch der erfahrenste Psychiater immer wieder vor gänzlich neuen, nie geschauten Bildern steht, die ihm unlösbare Rätsel aufgeben. Zur unmittelbaren Ursache, deren Bedeutung der Laie meist überschätzt, kommt die Veranlagung. Aus diesen beiden Elementen, deren Formenreichtum sehr groß gedacht werden muß, baut sich die Geisteskrankheit auf. Notwendigerweise suchte man die Fülle der Erscheinungen in Formen zu pressen, ein System für sie aufzustellen, dessen Fesseln aber mit dem Fortschreiten unserer Erkenntnisse im physiologischen und pathologischen Geschehen immer wieder gesprengt werden.

Es ist notwendig, ganz kurz die wichtigsten Formen der Geisteskrankheiten zu erwähnen, da sie sich gänzlich von einander unterscheiden und insbesondere auch bei der künstlerischen Betätigung sich ganz verschieden zum Ausdruck bringen. Die angeborenen Schwachsinnsformen von der Idiotie an bis zu den Kranken, deren Schwachsinn nur mit feineren Methoden festgestellt werden kann, zumal wenn eine Straftat eine eingehende Prüfung fordert, sind auch dem Laien leicht erkennbar. Aus meinen Erfahrungen muß ich in Beziehung auf das Thema sagen, daß große musikalische, hauptsächlich reproduktive Begabung mit mehr oder minder großem Zurückbleiben auf anderen Gebieten verbunden sein kann. Die musikalische Betätigung solcher Menschen erweckt den Eindruck des Instinktiven, Unbewußten, Ungewollten – sie können gar nicht anders spielen als schön, lassen aber, wenn man sie näher kennen lernt, doch die gestaltende Kraft vermissen und verfallen mit fortschreitendem Alter in einen Automatismus. Sie sind arm an inneren aufrüttelnden Erlebnissen, seelenlos wie ein Musikapparat. Für unsere Probleme haben diese Formen also eine geringe Bedeutung ebenso wie die Formen von Geisteskrankheit, die sich als Rückbildungserscheinungen im höheren Alter entwickeln oder als Verblödung relativ rasch bei Epilepsie sich zeigen. Auch die progressive Paralyse, die Gehirnerweichung ist in ihrem

letzten Stadium des Zerfalls bedeutungslos für die künstlerische Produktion und Reproduktion; dagegen kann sie im ersten Beginn mit ihrer Steigerung des Wesens eine gewisse Bedeutung gewinnen, zumal da verschiedene Musiker an ihr gelitten haben. Ich verweise da auf Hugo Wolf, der bekanntlich an Paralyse gestorben ist. Die Krankheit überfiel Hugo Wolf bei seiner Arbeit an der Oper Manuel Venegas; er arbeitete in seiner Krankheit daran weiter und spielte das während dieser Zeit komponierte Stück nach Eintritt einer vorübergehenden Remission seinem Freunde vor. Das Stück habe äußerlich ganz richtig geschrieben ausgesehen, aber seinem Gehalt nach sei es die Leistung eines Schülers in der Kompositionslehre gewesen, der zum erstenmal einen Satz für Orchester schreibt. Wolf sei beim Vorspielen immer unruhiger geworden und habe dann mit Verzweiflung selbst die Minderwertigkeit der Komposition erkannt. Bei der Konzeption und Arbeit in der Krankheit fehlte ihm eben die Kritik, die sich dann wieder einstellte.

Von ungleich größerer Bedeutung sind andere Formen von Geisteskrankheit, schon weil sie an Zahl überwiegen, dann aber auch ihrem inneren Wesen nach. Die eine ist das manisch-depressive Irresein, eine Erkrankung, die sich in Erregungszuständen mit großer Leichtigkeit des Ideenablaufs bis zur Ideenflucht, gehobenem Wesen, heiterer Laune oder Gereiztheit bei Widerständen, und in Depressionszuständen mit Aengstlichkeit und Selbstvorwürfen bis zum stürmischen Selbstmordtrieb äußert. Die Zeiten der Erkrankung sind beschränkt, die einzelne Erkrankung geht in völlige Genesung über. Diese Krankheitsform hat nach meinem Empfinden zur psychologischen Struktur des Künstlers die engsten Beziehungen. Im Wesen des Künstlers liegt ja gleichfalls dieser starke Stimmungswechsel. Auf die Zeiten gesteigerter Leistungsfähigkeit folgen die Perioden der Depression, in denen der Künstler mit sich und seinem Werke rein stimmungsgemäß unzufrieden ist und in denen er an seiner Leistungsfähigkeit, an seiner künstlerischen Berufung zu zweifeln beginnt. Eigenartigerweise ist aus Gründen, deren Erörterung hier zu weit führen würde, in den letzten Jahren eine andere Erkrankungsform mehr in das Interesse der Künstler gerückt werden, nämlich die Schizophrenie. Hierzu gehören ungemein vielgestaltige Krankheitsbilder mit Sinnestäuschungen und Wahnideen, mit gänzlicher Umgestaltung der Persönlichkeit, mit eigenartigen motorischen Erscheinungen. Diese Krankheit ist sehr häufig, wohl die Hälfte der in Anstalten untergebrachten Geisteskranken leidet an ihr — auch Künstler. Es ist nun sonderbar, daß gerade die moderne Kunst des Expressionismus Beziehungen zu den Produkten schizophrener Künstler entdeckte, eine Erscheinung, die man recht verschieden deuten kann.

Die dritte Gruppe umfaßt das weite Gebiet der Psychopathen, Menschen mit gesteigerter Erregbarkeit, mit großer Abhängigkeit von äußeren Verhältnissen, mit erschwerter Einordnung in das soziale Gefüge des Staats. Nur unter bestimmten Bedingungen kommt es zur Steigerung bis zur Geisteskrankheit. Oft handelt es sich um schöpferisch begabte Menschen, die neue Wege finden, aber bei den in altgewohnten Geleisen festgefahrenen Mitbürgern durch ihre Neuerungen in Politik, Kunst, Wirtschaft Anstoß erregen. Es ist klar, daß viele Künstler zu dieser Gruppe gerechnet werden müssen. Das ist eine Konstatierung von Tatsächlichem, aber durchaus kein Werturteil.

Diese psychiatrische Einleitung war notwendig, um ein Verständnis für die geistigen Abwegigkeiten zu schaffen und für die Erörterungen der musikalischen Betätigung des Geisteskranken den Boden vorzubereiten. Zwischen jeder Kunst und Psychiatrie bestehen zahlreiche Beziehungen, so auch der Musik. Jedes Auftreten einer neuen Kunstrichtung erweckt zunächst einmal die Abwehr bei den auf das Hergebrachte Eingestellten, und diese Abwehr äußert sich fast immer darin, daß Künstler und Kunst der neuen Richtung als verrückt bezeichnet wurden. So ist es Beethoven und Wagner gegangen, so geht es jetzt, und so wird es immer gehen. Es kann aber niemand an der Tatsache vorbeigehen, daß zwischen psychischer Abwegigkeit und künstlerischer Tätigkeit innigere Beziehungen bestehen, insofern als viele Künstler an nachweisbaren Geisteskrankheiten gelitten haben. Von Musikern nenne ich, indem ich der wohl bisher besten Zusammenstellung in W. Lange-Eichbaums Buch „Genie, Irrsinn und Ruhm" (München, E. Reinhardt) folge: Beethoven – schwerer Psychopath, Berlioz – äußerst sensitiv, Chopin – exzessive Nervosität, Mozart – zarte Gesundheit mit vielen Ohnmachten und Schwächeanfällen, Nicolai – schwächlich, sehr lebhaftes Temperament, Schubert — Psychopath, Schumann – gestorben an Paralyse oder Schizophrenie, Smetana – Paralyse, Wagner – Führer einer krankhaften Bewegung, krankhafte Selbstüberschätzung, Hugo Wolf – zirkuläre (manisch-depressive) Psychose mit Ende durch Paralyse. Die meisten Musiker, die ich kennen lernte, halten sich für mindestens stark nervös; sie kommen in der vorstehenden Beurteilung noch immer recht gut weg im Vergleich z. B. mit den Dichtern. Zum Künstler gehören eben größere Reizbarkeit und stärkere Empfindlichkeit und es ist vielleicht ganz verfehlt, diese Eigenschaften auf die ganz gleiche Stufe zu stellen mit denen, die wir bei Psychopathen und Geisteskranken finden. Jedenfalls: wäre die ganze Menschheit von der gleichen Normalität, dann gäbe es auch keine Kunst, und das Leben wäre viel reizloser und langweiliger.

Wendet man sich nun zum Thema „Musik der Geisteskranken", so stößt man auf schier unüberwindbare Schwierigkeiten. Diese Schwierigkeiten sind auch die Ursache, warum die Literatur über diese Fragen bisher so gering geblieben ist und das Thema noch keine eingehendere Bearbeitung erfahren hat. Die musikalisch empfindenden und gebildeten Psychiater sind offenbar an Zahl sehr gering. Die musikalische Produktion der Geisteskranken verflattert und verrauscht, sie kann kaum festgehalten werden, sehr im Unterschied zu den Betätigungen auf anderen künstlerischen Gebieten. Dazu kommt, daß musikalische Begabung kein eindeutiger Begriff ist. Haecker und Ziehen unterscheiden fünf Teilbegabungen, deren Zusammenwirken erst die musikalische Begabung ausmacht, die für sich verschieden stark ausgeprägt sein können und so die charakteristische Farbe der Begabung ergeben. Sie unterscheiden die sensorielle Komponente, die in der Differenzierung und Unterscheidung von Tönen besteht und sich bis zum absoluten Gehör steigert, die retentive Komponente, die sich im Gedächtnis für Musikalisches äußert, die motorische Komponente mit ihrem Sinn für Rhythmus und der Möglichkeit der Übertragung von Klangbildern auf Stimme oder Instrument; diese drei Komponenten machen wohl das Wesen des musikalischen Menschen überhaupt aus, sie sind die Voraussetzungen für musikalische Betätigung auch in dilettantischem Sinn. Zu ihnen kommen noch die synthetische Komponente mit der Gestaltswahrnehmung von Melodie, Motiv, Thema usw. und der rhythmischen Gliederung, die ideative Komponente, die

in der Verknüpfung von Tongebilden mit einer nichtakustischen Idee zum Ausdruck kommt. Diese Fähigkeiten können sehr verschieden entwickelt sein, sie werden auch in der Geisteskrankheit sehr verschieden beeinflußt.

Weitere Schwierigkeiten für die Erforschung der Beziehungen zwischen Musik und Geisteskrankheit ergeben sich daraus, daß die hergebrachten Formen das durch die Geisteskrankheit vielleicht nach Ausdruck ringende Streben gänzlich überlagern und unterdrücken. Wenn man in Anstalten Kranke singen hört, sind es meist nur irgendwelche Volkslieder, oft sehr banale und sehr sentimentale kitschige Lieder und Schlager, deren Stimmungsgehalt eben der Stimmung des Kranken entspricht. Ursprüngliches, der Geisteskrankheit Entspringendes ist nur außerordentlich selten zu vernehmen, weil ja die ideative Komponente der musikalischen Begabung schon an sich recht selten ist. Ein möglicher Weg der Forschung ist meines Wissens noch gar nicht eingeschlagen worden: Manuskripte, Entwürfe und Werke von geisteskrank gewordenen Musikern auf den Ausdruck oder auf Äußerungen ihrer Geisteskrankheit zu untersuchen. Hierfür kämen aus der obigen Zusammenstellung höchstens Schumann, Smetana, Hugo Wolf in Betracht, die anderen Komponisten scheiden aus, da es sich „nur" um Psychopathen handelt, einer mit der künstlerischen Begabung parallel gehenden Erscheinung, während bei den geisteskrank gewordenen Musikern die Geisteskrankheit als übergeordnet, das ganze Wesen ergreifend anzusehen ist. Ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß in manchem Werk Schumanns solche Anklänge sich feststellen ließen.

Jede einzelne der die musikalische Begabung ausmachenden früher erwähnten Komponenten kann in der Geisteskrankheit für sich gestört oder durch die Krankheit beeinflußt sein. Man hat ja auch mit Erfolg versucht, die musikalische Begabung an bestimmte Teile des Gehirns zu lokalisieren. Störungen der sensoriellen und der retentiven Komponente werden sich bei gröberen Gehirnveränderungen, bei Blutungen, Geschwülsten usw. einstellen, ihre Erörterung würde im Rahmen dieses Aufsatzes zu weit führen. Uns interessieren mehr die allgemeinen Affektionen des Gehirns, die ihren Ausdruck in Geisteskrankheit finden. So nehmen eine besondere Stellung die Störungen des Rhythmus ein. Bei der Schizophrenie sind sehr häufig Symptome auf motorischem Gebiete in Form von Haltungsanomalien, Antrieb zu rhythmischen Bewegungen nachzuweisen. Stundenlang können solche Kranke in einem bestimmten Rhythmus irgend welche Bewegung ausführen, und wir können dabei beobachten, wie auf diesen rhythmischen Anreiz sich bestimmte Verse oder Melodieen aufbauen, ebenso wie ja bei Anstaltskonzerten rhythmisch stark betonte Stücke besonderen Anklang finden und einen ganzen Saal hinreißen können. Die innere Spannung, an der die Schizophrenen immer leiden, der Widerstreit zwischen dem großen Ideenreichtum und der motorischen Hemmung und Sperrung drängt nach Entladung. Nun drängt aber jede Bewegung nach Rhythmisierung, jede körperliche Arbeit wird durch den Rhythmus erleichtert und produktiver gemacht. So wird uns verständlich, daß Geisteskranke auf rhythmische Reize stark reagieren; ich halte es keineswegs für ausgeschlossen, daß man davon auch in therapeutischer Hinsicht Gebrauch machen könnte, und es wäre z. B. ein sehr interessantes Experiment, die Wirkung einer guten Jazz-Kapelle auf Geisteskranke zu beobachten.

Eine weitere Ausdrucksform der Geisteskrankheit in der Musik liegt in den musikalischen Ideen und ihren Verknüpfungen. Merkwürdigerweise konnte ich in der

Literatur über diese Probleme gar nichts finden, obwohl es sicher verlohnend wäre, die musikalischen Ideen-Assoziationen zu analysieren. Nach Max Graf, „Die innere Werkstatt des Musikers" heißt künstlerisch Schaffen, Regungen und Phantasien des Unbewußten formen, umwandeln; das Unbewußte gibt dem Schaffen den Antrieb, jedoch der von hier ausströmende Stoff muß erst in feste Form gefaßt, umgewandelt, verarbeitet werden. Die bewußte Arbeit des Künstlers darf keinesfalls gering geschätzt werden. Meist macht sich der Laie von ihr eine ganz ungenügende Vorstellung. Jedenfalls führen erst beide Prozesse – der aus unbewußten Quellen stammende künstlerische Einfall und die bewußte künstlerische Arbeit – zu vollkommenen Leistungen. Woraus erklärt sich das Ringen Beethovens, von dem wir aus seinen Briefen und Tagebüchern wissen? — Offenbar aus dem Streben, den höchsten Ausdruck zu finden, für das, was er darstellen und ausdrücken wollte. Die Möglichkeiten dazu sind in der Musik viel reicher als in der gewöhnlichen Sprache; aber das, was uns über die Gesetze in der sprachlichen Ideenassoziation bekannt ist, gilt sicher auch für die musikalische Ideenverknüpfung: es gibt oberflächliche Ideenverbindungen, die rein vom Äußeren abhängen und tiefere, die davon abhängen, was wir zu sagen haben und was wir sagen wollen.

Bei den Geisteskranken kann nun die Ideenverknüpfung auf verschiedene Art gestört sein, die Oberflächlichkeit kann die Formen des Unzusammenhängenden annehmen, die Tiefe die des Unverständlichen, der Reichtum der Ideen kann sich zur Ideenflucht steigern, in der die einzelne Idee nur eben angedeutet wird. Auf alle diese Erscheinungen stößt der Psychiater täglich, nur selten aber begegnet er ihrem Ausdruck auf musikalischem Gebiete. Ich erinnere mich an einen sehr begabten jungen Musiker, der über eine glänzende Klaviertechnik verfügte, an Schizophrenie erkrankte und nun am Flügel frei phantasierte. Das, was er da sagte, machte auf ihn den Eindruck des Bedeutenden, Genialen, dem objektiven kritischen Zuhörer erschien es sehr banal, nur alltägliche Phrasen waren da aneinander gereiht, sie wurden, um ihre Bedeutung zu unterstreichen, in übertriebener Weise vorgebracht – der große Gedanke fehlte. Dieser Erscheinung begegnet man in jeder Kunst häufig: über den fehlenden großen Inhalt sucht man durch großen Aufwand an Worten oder sonstigem Material hinwegzutäuschen. Bei dem geschilderten Musiker war diese Erscheinung besonders stark und mußte auf seine Geisteskrankheit bezogen werden. Entgegengesetzte Zustände können beim manisch-depressiven Irresein auftreten, und deshalb habe ich es auch in eine gewisse Beziehung gesetzt zur psychologischen Normal-Struktur des Künstlers. Hier kann ein zu großer Ideenreichtum auftreten, der nicht mehr bewältigt werden kann, so daß die Ideen nicht mehr in die Tiefe reichen, sondern sich nur oberflächlich aneinanderreihen. Und umgekehrt fehlt es in den Zeiten der Depression nicht an Ideenarmut, die natürlich vom Künstler wieder besonders stark empfunden wird. Hugo Wolf scheint an solchen Zuständen gelitten zu haben, erst später trat die Paralyse hinzu.

Die Stimmung des Menschen, seine im Bereich des Normalen liegende frohe oder traurige Laune, aber auch die Steigerung ins Krankhafte in Form gehobenen Lustgefühls oder ängstlicher Niedergeschlagenheit kommt sicher in den musikalischen Kompositionen zum Ausdruck. Freilich, die exzessivsten Steigerungen führen immer zu gänzlicher Aufhebung der Produktionsfähigkeit: weder der manisch Erregte noch der tief Depressive

sind imstande, künstlerisch etwas zu leisten, die Mittelstufen können aber als Bereicherung der künstlerischen Produktion angesehen werden.

So sehr die musikalische Produktion durch die Geisteskrankheit beeinflußt wird, ebenso sehr wird die musikalische Reproduktion beeinflußt und der psychiatrische Fachmann aus der Art der Störung der musikalischen Reproduktion auf die Art der geistigen Störung schließen. Übertreibung der Affekte, manieriertes Spiel, eine gewisse geistige Leerheit lassen auf Schizophrenie schließen. In dieser Krankheit gibt es aber noch stärkere Störungen: die Kranken bleiben im Spiel an einer Note oder einem Akkord hängen, wiederholen ihn endlos und können die sich ihnen entgegenstellende Sperrung nicht überwinden; es kann dazukommen, daß nicht umgeblättert wird und daß endlos die eine Seite ohne jegliches Gefühl herabgespielt wird; daß ein Stück gleichmäßig mit derselben Kraft und der gleichen Geschwindigkeit vorgetragen wird[1]). Andere Kranke, die über eine gute Technik verfügten, spielen ganz merkwürdig gebrochen, unzusammenhängend mit unregelmäßiger Betonung der einzelnen Noten oder werden hingerissen vom Rhythmus, so daß keine Betonung der Melodie zustande kommt. Vielfältig wie die Erscheinungsform der geistigen Krankheit ist auch das musikalisch reproduktive Verhalten der Geisteskranken. Es lassen sich alle möglichen Abstufungen feststellen, und die Grundgesetze des gestörten geistigen Geschehens spiegeln sich auch in der musikalischen Betätigung. Dabei ist es sehr interessant zu beobachten, in welcher Form die innere Anteilnahme an der Musik beim Fortschreiten des Krankheitsprozesses abnimmt. Das Verständnis für die „höhere Musik" verschwindet zuerst — es ist dies ja auch ohne weiteres klar, weil die höhere Musik eine sehr komplizierte geistige Leistung darstellt, bei der viele höchste geistige Funktionen reibungslos ineinandergreifen müssen. Die Konzentrationsfähigkeit, die die Gestaltung eines großen musikalischen Werkes erfordert, leidet in der Geisteskrankheit, weil zu sehr die eigenen krankhaft bedingten Interessen des Kranken überwiegen, am längsten erhalten sich einfache, in der Jugend erlernte Melodien mit stark ausgeprägtem Rhythmus.

Wer sich heute mit der Musik des Geisteskranken beschäftigt, bearbeitet Neuland. Überall stößt man auf Probleme, da ja auch unsere ganze Wissenschaft von den Geisteskrankheiten noch tief im Problem haftend befangen ist; aber das ist vielleicht auch gerade das Reizvolle an solcher Tätigkeit. Aus der Beobachtung des musikalischen Verhaltens des Geisteskranken wird vielleicht auch die Musikwissenschaft manchen Gewinn davontragen, die Fragen der Tonpsychologie, des Rhythmus, der Melodie und des Ausdrucks können jedenfalls auch von dieser Seite aus eine neue Beleuchtung erfahren. Niemals dürfen wir aber vergessen, daß es sich dabei um krankhafte Elemente handelt, daß wohl Interessantes gewonnen werden kann, daß aber wahrhaft Schönes immer nur dem Gesunden entspringt.

---

[1]) Schizophrene-Kranke neigen dazu, die hergebrachten Formen zu durchbrechen und eigene Wege zu gehen; so fand ich kürzlich in Aufzeichnungen eines Geisteskranken die Tonart Es-dur richtig notiert, aber es war noch das fis der Tonart G-dur beigefügt. Über das sich daraus ergebende Klangbild war sich der Kranke wohl kaum im klaren.

Musik der verdrängten Komplexe

Alfred Baresel

Die Gegenwart wertet die Klavierkompositionen eines Clementi, Czerny, Kalkbrenner, Bertini, Herz – und wie die sagenumwobenen Virtuosen gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts alle heißen mögen – höchstens noch als technische Studienmittel. Aber es ist ein Irrtum, anzunehmen, daß Etüden in jener Zeit lediglich zu pädagogischen Zwecken komponiert worden seien. Pädagogik in unserem Sinne lag den damaligen Schwarzkünstlern des Klavierpodiums sowieso nicht recht am Herzen: der Clementi des „Gradus ad Parnassum" soll bis zu seinem Tode ängstlich bemüht gewesen sein, „die wahren Mittel, durch die er seine Fertigkeit auf dem Klavier erlangt, als ein Geheimnis zu verschweigen" (Jackson, „Finger- und Handgelenk-Gymnastik" 1866).

Die ungeheuer große Etüdenproduktion (mit oft fast vierstelligen Opuszahlen) legt vielmehr den Gedanken nahe, daß die Etüde ein allgemein gangbarer Bedarfsartikel war, ähnlich wie heute das Motorrad: das ja auch längst nicht mehr einer Temposteigerung zu beruflich-praktischen Zwecken dient, sondern in weit mehr Fällen dazu, aufgespeicherte Lust- oder Unlustgefühle in freien Abendstunden auszurasen.

Über den Sinn des damaligen Etüdenspiels erfahren wir sehr viel Neues aus den vor kurzem erschienenen Tagebuchblättern der Auguste Boissier, deren Tochter Valérie 1832 bei dem 20jährigen Liszt in Paris Klavierunterricht hatte („Franz Liszt als Lehrer", deutsch herausgegeben von Daniela Thode-v. Bülow, Paul Zsolnay-Verlag).

Diese Tagebuchblätter sind ein einziges Schwärmen für den „jungen Mann voll Geist, Talent und Seelenhoheit". (Man weiß, daß Liszt in dieser Zeit ein eifriger Leser war und längst, schon vor der Bekanntschaft mit dem Abbé Lamennais, einer höchst idealen Auffassung seines Virtuosentums nachhing.) Gegenständliches erfahren wir aber aus diesem Tagebuch fast nur an Hand von Etüden. Der eifrige Vorkämpfer für Beethoven im Konzertsaal ließ seine Schülerin Valérie fast ausschließlich Etüden spielen!

Denn zwei Mal zwei Klavierstunden pro Woche wollen ausgefüllt sein! Zudem saß die Frau Mama unentwegt neben Lehrer und Schülerin, und beaufsichtigte die Erschütterung der Seelen. Der 20jährige Liszt muß also spielen und reden, reden .... Er entlockt den Noten wunschgemäß „Schluchzen und Seufzer", er spielt, daß er „bebt und keucht, fast Schaum vor seinen Mund tritt". Er selbst spielt wohl gelegentlich Beethoven und Weber, aber Valérie muß, will, soll Etüden spielen. Liszt liest dazu Gedichte vor. Bisweilen, wenn er im schönsten Schwunge des Dozierens ist, kommt Mutter-Liszt, die einfache, erdhafte Frau, aus der Küche, wo sie gerade Pflaumenmus kocht, und zeigt mit dem Finger bedeutungsvoll an die Stirn, als befürchte sie, ihr Sohn sei nicht mehr ganz bei sich. Aber wenn seine Beredsamkeit einmal versagt, wenn er wortkarg ist, so wehklagt Frau Boissier in ihrem Tagebuch: „Ich hätte weinen können, denn ich hatte das Gefühl, als verlören wir einen Freund". Sie ist der Akrobatik eines Herz und Schunke (Hummel-Schüler) durchaus abgeneigt und will der Etüde seelische Hintergründe eröffnet wissen.

In den Etüden von Bertini, notiert sie, herrscht Leidenschaft vor, die Gefühle wallen sozusagen über . . . Eine Etüde von Kalkbrenner muß man „mit zartestem Empfindungsvermögen spielen . . . einen Augenblick darin verweilen und dann, wie von diesem Gefühl erschöpft, mit Erschlaffung enden . . ." Dieses Erschlaffungsmoment spielt in der Ausdeutung der Lisztschen Lyrik – die wir Heutigen in seinen Kompositionen vielmehr als bewußt frömmelnd empfinden – eine große Rolle. Es wird mehrmals gesagt: Liszts Spiel wolle zunächst die starken Erregungen schildern, u. a. die bis zum Wahnsinn gesteigerte Liebe; dann aber „folgen auf solche stürmischen Bewegungen Müdigkeit, Niedergeschlagenheit, Erschlaffung, eine Art weiche Ruhe voll Hingebung und Ermattung . . ." (Der alte Ovid formulierte diesen Gefühlszustand übrigens – bei anderer Gelegenheit – viel prägnanter; man verzeihe diese verlockende Entgleisung).

Das Etüdenspiel rückt weiter vor zu einer Etüde von Moscheles, die „Der Kampf der Dämonen" heißt, zu einer anderen des nämlichen Komponisten, die durch Vorlesen einer Liebesode von Victor Hugo erläutert und „mit träumerischer Unbestimmtheit, Süßigkeit und Zärtlichkeit" gespielt wird. Es folgt eine Oktaven-Etüde von Keßler, die „Wut, Grauen, Entrüstung, Rache, Wahnsinn" ausdrückt, und eine Etüde von Mayer, die wiederum „mit entzündeter Leidenschaft, sanfter Müdigkeit und neuem Heftigkeitsausbruch" zu spielen ist. Liszt hat als 15jähriger Knabe einen Schluß dazukomponiert, für eine junge Dame, in die er sterblich verliebt war (offenbar für Caroline de Saint Cricq, Liszts unerfüllt gebliebene Jugendliebe); und diesen Schluß lassen sich nun die Damen Boissier ins Notenheft schreiben . . . Kurzum: wir dürfen annehmen, daß in all diesen Etüden, die wir heute längst nicht mehr kennen, die Keimzellen des nachmaligen „Gebet einer Jungfrau" schlummerten.

Einmal, ein einziges Mal, wird auch ein Stück von Bach studiert; selbstverständlich die es moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier I, das erkorene Lieblingsstück aller romantischen Bachschwärmer. Die Fugen seien „ehrwürdige singende Mönche; wohl können diese leidenschaftlicher Gefühle fähig sein, aber sie verschleiern dieselben." Aber auf diese Art der „Verschleierung" leidenschaftlicher Gefühle kommen die Aufzeichnungen nicht wieder zurück.

Man möge diese tendenziöse Untersuchung von Tagebuch-Notizen, die nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren, nicht mißverstehen. Die Damen Boissier haben nach anderem als hochherzige Kunstkennerinnen zu gelten, und dieses so unglaublich sieghafte Phänomen Franz Liszt befand sich in der Notlage des 20jährigen Stundengebers wider Willen.

Es kam uns darauf an, die Extreme zu kennzeichnen: der jungen Dame von heute, die weibliche Sehnsüchte durch rasende Motorfahrten betäubt und eindeutige Knock-out-Fäuste des Preisboxers bewundert, steht die junge Dame von damals gegenüber, die weibliche Sehnsüchte auf dem Klavier an Hand jener (von uns meist falsch verstandenen) Kompositionsgattung Etüde ausrast und schlanke Virtuosenhände anschwärmt. So wenig die heutige Einstellung weder den Frauen noch der Musik aufzuhelfen vermag, in unserem Spezialfall wird man doch entscheiden müssen: besser das Motorrad zum Abreagieren mißbrauchen als die Musik! Die Verkehrsschutzleute haben es freilich in beiden Fällen gleich schwer, und die „anständigste" Musik hat wohl immer noch jener geruhige zwanzigfache Familienvater Bach, der mit den „ehrwürdigen singenden Mönchen", geschrieben.

Ausland

Bericht aus Amerika[1]

4. Die Eingewanderten

Henry Cowell (Menlo Park, Kalifornien)

Viele begabte Leute, die in Amerika schreiben, sind von Geburt Ausländer. Diese Männer trieb es nach Amerika, und sie fanden es so sehr nach ihrem Geschmack, daß sie sich dort naturalisieren ließen. Das gleiche Gefühl war auch die treibende Kraft, die Amerika überhaupt erst bevölkert hat; und ich halte, da ich das Amerikanertum eher für eine Frage der geistigen Haltung als der Rasse erachte, Menschen, die ihre Liebe zu uns dadurch bewiesen haben, daß sie ihre eigene Heimat aufgaben und herüberkamen, für wert, unter die amerikanischsten der Amerikaner eingereiht zu werden. Wenn einige von ihnen gerade hier bei uns im Verlauf ihrer kompositorischen Tätigkeit eine Erneuerung des musikalischen Materiales anbahnen konnten, so mag das derselben geistigen Anregung entspringen, die sie veranlaßte, auszuwandern. Leo Ornstein, Edgar Varese, Dane Rudhyar, Nicolaus Slonimsky, Carolos Salzedo, Imre Weißhaus und vielleicht noch andere gehören zu dieser Gruppe, die zwar aus Europa stammt, aber an dem amerikanischen Verjüngungswerk mitgearbeitet hat.

Ornstein, der seit seiner frühsten Jugend in Amerika lebt, war einer der ersten „Ultra-Modernen“. Er verwendete kleine Dissonanzenbündel und schrieb eine Musik mit ausschließlich neuer Harmonik zu einer Zeit, als noch wenige Komponisten in der ganzen Welt, Schönberg und Strawinsky ausgenommen, das taten; und von diesen beiden unterscheidet sich Ornstein stilistisch sehr stark. Er ließ seinen Emotionen alle Zügel schießen, was seine Musik heftig entstellte. Seine Spezialität ist eine völlige Uninteressiertheit an der Form. Er benützt oft stupide Ostinati, die seitenlang andauern. Aber es war eine Lebendigkeit in seinem Werk, eine jugendliche Verve, die blendend und anziehend war. Er wies einen Weg, auf dem ihm andere mit mehr Glück gefolgt sind. Er selbst sank immer mehr zum Imitator herab, bis er schließlich ganz und gar von der Bildfläche verschwand. Heute redet man von ihm, als weilte er nicht mehr unter den Lebenden.

Auch Varese schrieb ein gut Teil seiner besten Musik in Amerika. Sein Stil ist höchst originell, aus einer ganz eigenen exakten Technik entwickelt; und sie ist vitriolhaltiger als irgend eine Musik, die sich denken läßt. Sein stärkstes Interesse gilt der Instrumentation. Er hat einige erstaunliche Entdeckungen über neuartige Möglichkeiten in der Instrumentalbehandlung gemacht. Er hat Spezialstudien über die entlegeneren Töne der einzelnen Instrumente angestellt und hat mit vollem Bedacht quietschende, ächzende, schrille und sonstige Klänge einbezogen, die gemeinhin für unmusikalisch gelten und über die noch wenig bekannt ist. Er hat die Schlagzeuggruppe des Orchesters ausgebaut, die in manchen seiner Partituren sogar zur Hauptgruppe wird, mit mehr Instrumenten besetzt als die übrigen und mit den wichtigsten Stimmen betraut. Er basiert ganze Partien auf die verschiedenen Geräuscharten, die von der vielfach geteilten Schlagzeuggruppe hervorgebracht werden. Seine säurehaltigen Disharmonien und beißenden Klangcharaktere verleihen seinem Werk einen eigenartigen flair.

[1] Fortsetzung der in Heft 8/9, 10 und 12 des vorigen Jahrgangs veröffentlichter Berichte.

Europäische Elemente in der jungen amerikanischen Musik

Dane Rudhyar war einst Franzose, ist aber bei uns heimisch geworden, und man wird in seinem Werk kaum Züge des französischen Stiles finden. Er hat eine tiefschürfende Untersuchung über die Aussichten eines harmonischen Systems angestellt, das auf das Intervall der Quinte aufgebaut wäre, statt auf die Terz, wie in der geltenden Harmonik. Er hat die Konstruktion von Akkorden in diesem neuen System zu einer hohen Vollendung geführt; und seine Geschicklichkeit, mit der er auf diese Weise Klänge kombiniert, ist verwirrend. Diese Klänge besitzen eine außerordentliche Homogenität, welche sie enger miteinander verknüpft als es sonst bei Dissonanzen möglich scheint. Rudhyar ist Mystiker; und aus den seltsamen melodischen Repetitionen in seinen Werken, die alle mit mystischen Titeln versehen sind, spricht der Zauber heidnischer Magier.

Nicolas Slonimsky ist ein junger Russe, der zunächst als Sekretär von Kussewitzky herüberkam, dann aber bald genug davon hatte und sich seiner unabhängigen Schreibtätigkeit widmete. Er ist ein unermüdlicher Arbeiter, und es ist bezeichnend für ihn, daß er bereits nach fünfjährigem Aufenthalt in unserem Land sich rühmte, es gäbe kein Wort in der englischen Sprache, das er nicht kenne. In der Tat ist seine Kenntnis ungebräuchlicher Worte eine ewige Mahnung für seine vergleichsweise ungebildeten amerikanischen Freunde (wie mich, zum Beispiel), die schlechter englisch können als er. Seine Musik ist Zeugnis seiner intellektuellen Subtilität und einer unheimlichen Brillanz. Sie mag närrisch und seicht sein, aber sie ist voll von einer üppigen Helligkeit, die kaum nachahmbar ist. Slonimsky hat eine neue und vortreffliche Anwendung der Konsonanz gefunden, zu einer Zeit, als man diese allenthalben abschaffte, weil mit ihr neue Wirkungen doch nicht mehr denkbar seien. Er entdeckte, daß bei der Verwertung der Polytonalität die wechselseitigen Beziehungen sich so geschickt ausnutzen lassen, daß mit einer Reihe reiner Konsonanzen der Eindruck der Dissonanz hervorgerufen wird. Die Konsonanzen haben nicht die spitze Herbheit der faktischen Dissonanz, mit deren Hilfe bislang alle Effekte moderner Harmonik erzeugt wurden, aber sie haben musikalischen Wohlklang und eine fremdartige neue Schönheit.

Imre Weißhaus ist noch nicht Amerikaner, aber lebt hier und wünscht, hier zu bleiben. Sein Sinn für den Wert des Abstrakten und seine eigene mechanistisch konstruierte Musik, in der er das Bestmögliche mit einem möglichst einfachen Material zu schaffen sucht, ist nicht eben amerikanisch. Es hat mehr den Anschein einer Anlehnung der Musik an die Bauhaus-Prinzipien in der Architektur und Malerei. Weißhaus ist ein beachtliches Talent, und Amerika wird hoffentlich eines Tages einige seiner Leistungen für sich beanspruchen dürfen.

Carlos Salzedo, von Herkunft ein Baske, hat Amerika zu seiner Heimat gemacht. Er hat eine Menge gänzlich neuer Möglichkeiten für die Harfe entdeckt, die er so beredt gemacht hat, daß für dieses Instrument ein neues Interesse erwacht ist. Salzedo hat alle seine neugefundenen Klangfarben in seinen Kompositionen für die Harfe vorgelegt. Von dieser Besonderheit abgesehen, bewegt sich seine Musik im modern-französischen Stil.

Es wäre kaum angängig, eine Übersicht über die ausländischen, in Amerika wirkenden Komponisten zu schließen, ohne Ernest Bloch zu erwähnen, wenngleich es schwierig ist, irgendwelche originalen Elemente in seiner Musik zu entdecken. Er kom-

poniert jüdische Melodien mit einem vorzüglich gearbeiteten Nach-Wagner-Stil, der seinem Gefühlsgehalt nach durch und durch germanisch ist. Es läßt sich nichts Unamerikanischeres vorstellen als seine symphonische Dichtung „Amerika". Die formale Anlage, die Harmonik und die Art, wie die beiden Themen „Swanee River" und „Pop Goes the Weasel" behandelt sind, ist typisch europäisch. Das Thema des Chores (das Bloch für so amerikanisch hält, daß er bei einer von ihm dirigierten Aufführung das Publikum aufforderte, sich dabei von den Sitzen zu erheben!) gehört in die gleiche melodische Kategorie wie das des Freudenchores im Finale von Beethovens Neunter oder das erste Thema des letzten Satzes in der I. von Brahms – nur, daß es weniger schön ist.

Wie aus dieser Skizze hervorgeht, haben einige unsrer Komponisten neue Methoden und neues Material gefunden, andere gehen auf europäische Stile zurück, die sie aber neue Wege führen. Vielleicht ist das Auffälligste die Unterschiedlichkeit der Ideale, die große Zahl getrennter Pfade, die sich eröffnen. Es wurde gezeigt, daß nicht alle amerikanische Musik zu denselben Zielen drängt, sondern daß sie gleichzeitig auf vielen Wegen vorschreitet. Manchmal scheinen diese Straßen sogar in die entgegengesetzte Richtung zu führen. Genauere Nachforschung würde vermutlich ergeben, daß diese Wege de facto nicht auseinanderführen, sondern daß sie nur auf sehr verschiedene Abschnitte einer Entwicklung hinweisen, die in Wahrheit einheitlich, jedoch breit genug ist, um viele Flächen zu umfassen. Es wäre verfehlt, die eine dieser Entwicklungsbahnen richtig, die andere falsch zu heißen. Nur, wenn man sie alle nebeneinander sieht, kann man sich eine rechte Vorstellung machen von all den neuen Bemühungen um die Musik, die jetzt in Amerika ihren Anfang genommen haben und die auf einen zukünftigen Reichtum der Gesichtspunkte hinzielen, mögen diese auch in ihrer Bedeutung noch so schwankend sein.

(Aus dem Amerikanischen übertragen von Hanns Gutman.)

Zeitschriftenschau

Ein Jahrgang Musikzeitschriften

Heinrich Strobel

Ungefähr vor Jahresfrist wurden an dieser Stelle zwei neu gegründete Musikzeitschriften angezeigt. Wie sich die „Musikpflege" entwickelt hat, kann nicht nachgeprüft werden, da nur ein Heft, vom März dieses Jahres, vorliegt. Die andere, „Musik und Gesellschaft", hat unverdient früh das Zeitliche gesegnet. Sie war ausschließlich auf soziologische Fragen eingestellt, und man hätte meinen sollen, daß sie auf das besondere Interesse aller derjenigen hätte rechnen können, die über die problematische Situation der Musik in unserer Zeit nachdenken. Aber dieser Kreis ist sehr klein. Wir

haben oft darauf hingewiesen. So schlecht es den Musikern geht, sie wollen nichts von diesen soziologischen Gedankengängen hören. Höchstens lassen sie den wirtschaftlichen Niedergang als Grund für die Musikmüdigkeit vieler Zeitgenossen gelten. Daß in der Musik und in der öffentlichen Musikpflege selbst etwas nicht stimmt, das will ihnen nicht in den Kopf. Beweis: der vor einem halben Jahr gegründete deutsche Konzertgeberbund. „Musik und Gesellschaft" drang nicht durch. Das ist bedauerlich. Diese Zeitschrift ging eigene Wege. Sie hob sich scharf und erfreulich von dem mehr oder weniger pompös aufgemachten musikalischen Wochenblättchen ab, das immer noch den Markt beherrscht. Die Liquidation von „Musik und Gesellschaft" hatte übrigens ein interessantes Nachspiel in einer großen Tageszeitung. Dabei blieb es Ernst Krenek vorbehalten, die Notwendigkeit einer solchen Zeitschrift zu bestreiten und die Unabhängigkeit der Kunst von soziologischen Tatsachen zu proklamieren.

Unter den letzten Heften von „Musik und Gesellschaft" war das sechste besonders wertvoll. Es beschäftigte sich von Strawinskys vierhändigen Stücken aus mit dem gesamten Fragenkreis der „Klavierübung". Strawinsky selbst erzählt „Warum meine Musik nicht geschätzt wird". In diesem Interview stehen solche klassischen Feststellungen wie:

> „Kritiker dürfen nicht erwarten, daß unsere Generation die gleiche Sprache führt wie unsere Großväter. Die Ausdrucksweise ist heute anders. Wir sind weniger umständlich und leben in Zeiten großer technischer Fortschritte. Rundfunk, Fliegerei, Film und neue Formen der Kunst beeinflussen unsere Denk- und Ausdrucksweise. Sie ist sowohl in der Musik als auch im Leben knapper, gebundener. Diejenigen, denen diese neue Art der Kunst, diese neue Sprache unverständlich sind, bekämpfen uns im Namen der klassischen Vollkommenheit und verlangen die Wiederkehr der alten Ausdrucksweise. Es ist aber keine schöpferische Tat, die Sprache vergangener Generationen nachzusprechen. Die alten Komponisten hatten etwas zu sagen, nicht aber die Verfechter der „guten, alten Zeit",

Trotz der Beschränkungen, die ihr durch ihre Bestimmung als Verbandsorgan des RDTM auferlegt sind, ist die „Deutsche Tonkünstlerzeitung" nach wie vor von erstaunlicher Vielseitigkeit. Sie greift alle aktuellen musikwirtschaftlichen und pädagogischen Fragen in einer lebensnahen Art auf, an der sich viele größere Musikzeitschriften ein Beispiel nehmen könnten. Und sie geht auch fernerliegenden Fragestellungen wie elektrische Musik, Interpretation (temperamentvoller Aufsatz von Rudolf Schulz-Dornburg), Musikkritik usw. nicht aus dem Weg. Über die in letzter Zeit viel diskutierte Frage des Gemeinschaftsunterrichts wurde im Frühjahr eine Diskussion veranstaltet, die Hans J. Moser mit einem Artikel abschließt (Mai, Heft 9).

Die „Musik" hat sich in mehreren Heften Generalthemen gestellt. Mit einem Regerheft nahm sie ihre alte Tradition auf, große Musiker von Zeit zu Zeit in einer Reihe von Studien zu behandeln. Sieht man von Waltershausens Artikel über Regers Instrumentationskunst ab, so ist freilich nicht viel herausgekommen. Dabei wäre das Thema Reger für einen der Gegenwart aufgeschlossenen Geist sehr ergiebig. Im Mai wird unter der Überschrift „Der neue Ton" die moderne Musik behandelt. Ein Aufsatz von Kurt von Wolfurt hat wohl programmatische Bedeutung nicht nur für ihn, sondern auch für die ausgleichende Haltung der Zeitschrift. Die Verbindungen von Musik und Tanz versucht das Juliheft anzudeuten, und im August wird das Ausland behandelt, und zwar vornehmlich Gebiete, über die man seltener etwas erfährt: das Rassenproblem im Spiegel der vergleichenden Musikwissenschaft, bulgarische und spanische Musik. Sehr aufschlußreich, was Engel vom russischen Musik-Alltag erzählt: aus der Überfütterung

mit politisierter Musik – marxistische Sinngebung der Konzerte wie etwa ein Haydn-Mozart-Beethoven-Abend als „Morgendämmerung des Industriekapitalismus" – entstand eine Abneigung gegen ernste Musik überhaupt, und heute hört man am liebsten wieder „dieselben sentimentalen Walzer, meist preußische Militärmärsche, Polkas, quasi Zigeuner-Romanzen, die das Herz des Kleinbürgers schon vor einem halben Jahrhundert erfreut hatten". Im übrigen ist es das bunte Bild, das man in der „Musik" gewohnt ist. Hier etwas über Joachim, dort die Frage: „Was hat Musik mit Politik zu tun?", hier Albert Niemanns Verhältnis zur Musik, dort wieder etwas über Hemmung und Herrschaft auf dem Griffbrett – wer vieles gibt, gibt jedem etwas. Es laufen dabei auch wesentliche Studien wie Liess „Debussys musikgeschichtliche Bedeutung" oder Von der Nüll „Was wissen wir von neuer Musik?" unter.

In der Schweiz bemüht sich die Schweizerische Musikzeitung in ähnlicher Weise um Vielseitigkeit. Das reiche Musikleben der Schweiz bildet die Grundlage. Man findet aber auch allgemein interessante Beiträge wie den von Westphal über Hindemiths Melodiebildung oder Furtwänglers Äußerungen zur Frage der Konzertprogramme, die in dem Satz gipfeln: „Nicht wie einer seine Sache zusammenstellt, sondern wie er musiziert, ist von Wichtigkeit." Das ist freilich auch eine Art Selbstverteidigung. Im Januar gab es ein Schoeck-Heft. – Von der deutschböhmischen Situation aus erstrebt der Auftakt, der in sein elftes Lebensjahr eingetreten ist, eine Stellungnahme zu allen musikalischen Fragen der Gegenwart. Er ist eine der wenigen Musikzeitschriften, die nicht doktrinär sind. Aber allen merkt man mehr oder weniger deutlich das Grundproblem jeder musikalischen Zeitschrift an: einen Ausgleich zwischen Fachlichkeit und Lesbarkeit zu finden. Der Journalismus ist eine Gefahr der Musikzeitschrift. Aber außerhalb des Journalismus herrscht die zunftmäßige Enge. Wie gut hat es die Zeitschrift für Musikwissenschaft. Sie wendet sich nur an einen Kreis von Spezialisten und will gar nicht, daß wir sie auch verstehen.

Ausländische Zeitschriften

Hanns Gutman

Aus der Jahresproduktion verschiedener fremdsprachlicher Musikzeitschriften seien einige Stichproben verzeichnet. Von allen, die ich in die Hand bekam, sind wiederum durch Mannigfaltigkeit der Thematik und Fülle der Anregungen die französischen ausgezeichnet. Was uns Deutsche an ihnen immer wieder betrifft und besticht, das ist jene schöne Sicherheit, mit der hier Musik noch als bloß ästhetischer Gegenstand verhandelt wird; eine Sicherheit, deren Verlust gerade die typische Situation der gegenwärtigen deutschen Musik kennzeichnet. Aber – „die französischen Musikzeitschriften" –: das heißt heute eigentlich nur mehr die „Revue musicale", nachdem die treffliche „Musique" endgültig entschlafen ist und die „Joie musicale" sich ganz und gar auf Rezension von Platten, Tonfilmen und Radiosendungen umgestellt hat, womit sie übrigens einen ganz neuen Typ von Zeitschriften einführt, für den auch bei uns Interesse bestünde. (Der „Menestrel" bringt gelegentlich auch noch Beachtenswertes.)

Das Diaghilew-Heft der Revue musicale

Die Revue musicale hat inzwischen (Dez. 1930) das versprochene Gedenkheft für den großen Zaubermeister Diaghilew herausgebracht – es ist eigentlich mehr ein Buch geworden, mit fesselnden Beiträgen verschiedenster Observanz und fast hauptsächlich von Nichtmusikern, mit einer Unzahl Reproduktionen von Kulissen, Décors und Figurinen, die alle das Signum klingender Namen tragen, Picasso darunter, Utrillo, Derain und andere. Überhaupt, man braucht nur die Namen zu überfliegen, die auf den Blättern dieses Sonderheftes stehen, alle gruppiert um den einen Diaghilew, eine lange und glanzvolle Ehrenliste, auf der man neben den Musikern die Maler von Rang, die Tänzer von Weltruf, die Literaten von Geist beisammen findet: dieses Personenverzeichnis genügt schon allein, um noch einmal die Bedeutung dessen zu erhellen, was um die Persönlichkeit Diaghilews sich in zwei Jahrzehnten an Kunst kristallisiert hat. Das russische Ballett war eine Epoche, und nicht nur des Tanzes. Wahrhaft ging von ihm aus, was M. Brillant im Titel eines höchst lesenswerten Aufsatzes „l'influence multiforme des Ballets russes“ genannt hat. Man muß die Ausstrahlungen kennen, die von diesem Zentrum ausgingen, auf alle Künste so gut wie auf die Gesellschaft, auf das mondaine Leben (welches Wort in Paris ohne Ironie ausgesprochen werden kann); dann wird man sich nicht wundern, zu hören, daß im Jahre 1910 in einer französischen Komödie ein Satz vorkommen konnte wie dieser: "Nous commençons à devenir des gens très bien, à avoir des relations très chic, très pourries, très ballet russe." Das russische Ballett: das war keine Tanzgruppe, das war ein Begriff. Von alledem plaudert, schwärmt, berichtet, dichtet noch einmal das Heft der Revue musicale. Noch einmal ist man, rückschauend, begeistert. Aber, man spürt zugleich mit schmerzlicher Gewißheit, daß die Kultur dieses einzigartigen Balletts mit dem Meister Diaghilew für immer in Venedig zu Grabe getragen worden ist.

Eine andere Spezialnummer der gleichen Zeitschrift betitelt sich: „Géographie musicale 1931“ (Juli/August 1931) und stellt dar einen „Versuch über die Lage der Musik in allen Ländern“. Uns interessiert daraus zu allererst die Schilderung der deutschen Musik. Sie nimmt die erste Stelle in diesem umfangreichen Heft ein, ist verfaßt von Armand Machabey (dessen Arbeiten gerade über deutsche Themen man seit einiger Zeit sehr häufig begegnet) und zeugt von ernstem Verständnis, zeugt vor allem von Einblick auch in die sozialen Gegebenheiten unserer modernen Musik. (Dazu sei gleich ein anderer Artikel desselben Autors angemerkt: „Une journée à Mahagonny“, in einem neuen Blatt: Appogiature.) Das Kompositions-Panorama umfaßt, in mehr oder minder anregender Darstellung, alle wichtigen Musiknationen Europas und beider Amerika. Österreich fehlt. Eine Brüskierung? Im Gegenteil: Österreich fehlt, weil die Revue musicale ihm bereits im März ein eigenes Heft gewidmet hat, sozusagen als Revanche für das Franzosenheft des Anbruch. Die „Musique autrichienne“ wird da in allen Details charakterisiert, die Beziehungen der jüngeren Generation zu Mahler untersucht (Stefan), Hauer in einer eingehenden Studie von Machabey sehr überschätzt. Aber das Beste sind doch ein Dutzend Bemerkungen aus dem Munde Ravels, der seine Chansons Madécasses als von Schönberg stärkstens beeinflußt bezeichnet. „Wenn sie“, so meint er – „nicht ganz und gar Schönbergisch geworden sind, dann deshalb, weil ich in der Musik weniger Angst vor dem charme habe, den er (Schönberg!) bis zur Askese, bis zum Märtyrertum meidet“. Wie wahr!

Sonst erwähne ich aus der Revue musicale noch die folgenden Aufsätze: Februar 1931: La Musique dans l'oeuvre de la Comtesse de Noailles", die übrigens auch über Diaghilew geschrieben hat – welch schöne Verbundenheit unter den Künsten, wohin man auch schaut. (Der Verfasser gesteht seinen Neid). Ferner: a. a. O.: eine Untersuchung über „Dissonanz, Polytonalität, Atonalität", schon wieder von Machabey. André Suarès setzt in mehreren Heften seine oft geistvollen „Pensées sur la Musique" fort.

In Nummer 112 (Februar 1931) studiert Estève die Relation von admiration und critique – das führt zu einem Thema, das fast in allen Sprachen aktuell ist –: das Thema der Kritik. Wie wenig der Publikumserfolg für die kritische Bewertung ausmacht, das ist uns geläufig. Aber auch sonst wird immer deutlicher sichtbar, auf wie schwankendem Boden, auf welch ungesicherten Fundamenten die musikalische Kritik sich bewegt. Historisch mag man hierzu den Aufsatz von Schaeffner in „Rassegna musicale" (Mai 1931) vergleichen, „E.. T. A. Hoffmann critico musicale". Auch Parente's mehrteiliger Essay über die italienische Musikästhetik der Gegenwart gehört hierher. Aber kann die Musikkritik wirklich von der Ästhetik entscheidende Impulse empfangen? Heftige Zweifel daran findet man bei Henry Warren (Sackbut, Juli 1931), der insbesondere für die neue Radiokritik die bisherige Methode für überaltert, steril und dem breiten Publikum unverständlich erklärt und sogar einer Laienkritik das Wort redet, die freilich – wie einige Proben zeigen – in die schauerlichste Hermeneutik zurückfällt und wohl auch fallen muß. Ebenfalls in den Fragenkreis der Musikkritik reiht sich ein Artikel von Schloezer aus dem Januarheft der Rassegna ein – „Comprendere la musica".

Noch einen Augenblick in Italien zu verweilen: in Musica d'oggi (Dez. 30) hat Casella ein Selbstporträt geliefert, nicht ohne seine vermutliche Verwandtschaft mit jenem Casella, den man aus Dantes Göttlicher Komödie kennt, zu erwähnen. Im Märzheft dieses Jahres ein Artikel von Luciani: „Agazzari und die Orchestration des 17. Jahrhunderts", der nicht nur darum lesenswert ist, weil er einleuchtende Verbindungen zwischen der improvisatorischen Technik des Generalbaßspieles und der Jazztechnik herstellt, sondern mehr noch, weil er selbst diesen Umstand zum Anlaß einer faschistischen Größenwahnsinnsorgie nimmt. „Es zeigt sich noch einmal, daß es nichts gibt, auf welchem Gebiet auch immer, was nicht in Italien erfunden wäre!" Wer lacht da – oder vielmehr: wer lacht da nicht?

Ein Wort noch über England. Neben „Musical Times", die gediegen und etwas akademisch ihre gewohnten Bahnen ziehen (interessant allerdings ein Angriff gegen Dent, wegen seiner absprechenden Beurteilung Elgars in Adlers Handbuch), zitiere ich noch einmal den Sackbut, der – wie stets – durch die Freizügigkeit seiner Themen gefällt, der freilich gerade dadurch bisweilen ein wenig in den Dilettantenton von Sonntagsmagazinen verfällt. Aber die dort aufgeworfenen Fragen: „Wird es 2031 noch eine Musik geben?" oder „Was wird aus den Musikern?" sind angesichts der fortschreitenden technischen Entwicklung nicht so müßig, wie es scheinen könnte; und die „Tyrannei des Lautsprechers" ist ein Thema, zu dem wohl die kultivierten Bürger aller Nationen ihre Variationen singen können.

Aber die von Robert Jacobs (Nov. 30) wieder einmal aufgewärmte Behauptung, daß ein Musikkritiker immer nur entweder unmusikalisch oder ein entgleister Musiker sein könne, ist nicht nur ein Irrtum, sie ist ein albernes Ammenmärchen, das ein immerhin seriöses Blatt nicht abdrucken sollte.

Rundfunk - Film - Schallplatte

Diskussion zum Rundfunkprogramm

Hans Fischer

Im April - Heft des „Melos" sind in dankenswerter Weise zwei Aufsätze veröffentlicht worden, die sich einmal vom Standpunkt des Fachmannes, einmal von dem des Laien mit dem Problem der Programmgestaltung auseinandersetzen. Es ist dabei von jeder Seite manch kluger und zur Besinnung aufrufender Gedanke geäußert worden. Während Hans von Benda mit Nachdruck auf die Schwierigkeiten hinweist, die aus der Tatsache der verschiedenen Hörerschichten erwachsen und gleichzeitig von dem Versuch der Funkstunde, das Programm sinnvoll aufzuteilen, berichtet (einem Versuch, der sich mehrfach schon gut bewährt hat), gelangt Werner Schöntag als Sprecher eines in seiner Bedeutung sicher nicht zu unterschätzenden Laienkreises zu einer im allgemeinen recht negativen Einschätzung des funkischen Betriebes. In einem Punkt möchte ich Schöntag von vornherein Recht geben, daß nämlich das noch völlig ungelöste Problem der Ätherwellen für den an allem Neuen lebhaft interessierten Hörer sehr unangenehm ist. Gelänge es, die europäischen Stationen einwandfrei zu empfangen, so würde manche Klage verstummen. Denn der von der ewigen „Unterhaltungsmusik" angeödete Hörer hätte denn jederzeit die Möglichkeit sich „umzustellen". Man findet eigentlich an jedem Abend ein Programm, das zum Hören reizt, sogar schon innerhalb der deutschen Sender. Das vergebliche Suchen nach der „Welle" aber hat schon jeden einmal zur Verzweiflung gebracht, sodaß er unmutig den ganzen Rundfunk verwünscht hat. Dabei sind die „Wellen" noch so tückisch, daß sie an einem Tage mühelos die Antenne erreichen, am nächsten dagegen sich völlig verflüchtigt zu haben scheinen. Aber nicht von diesen technischen Dingen soll hier die Rede sein – ich bin überzeugt, daß unsere Rundfunkfachmänner an ihrer Vervollkommnung arbeiten – sondern von inneren Problemen der Programmgestaltung.

Man ist leicht geneigt, Schöntag recht zu geben, wenn er meint, daß die Senderleitungen sich nur in geringem Maße ihrer kulturellen Aufgabe bewußt sind, und wenn er ihnen vorwirft, daß sie „eine Art von traditionellem Konzert- und Theaterbetrieb" propagieren, „wie wir ihn nicht mehr wünschen". Die Entscheidung über die Richtigkeit dieser These kann jedoch keine rein künstlerische sein, sondern muß von der Soziologie her verfügt werden. Sie hängt davon ab, ob wir der Bendaschen Dreiteilung der Hörerschichten recht geben. Halten wir sie für richtig, so bliebe die weitere Frage, in welchen Zahlen sich jede Gruppe ausdrücken läßt. Einwandfreie Angaben hierüber dürften sehr schwierig sein. Was jedoch möglich ist, ist eine statistische Erfassung aller funkischen Darbietungen, insbesondere eine Klärung darüber, was der Rundfunk tatsächlich an neuzeitlicher Musik sendet.

Auf meine Anregung ist von der Reichsrundfunk-Gesellschaft eine Statistik ausgearbeitet worden, die sämtliche Darbietungen zeitgenössischer Musik bei den Sendern Berlin, Breslau, Frankfurt, Hamburg, Leipzig, Königsberg, München, Köln, Stuttgart

gewissenhaft registriert. Diese Übersicht mußte zunächst auf einen Monat beschränkt werden (Oktober 1930). Damit haben wir m. W. zum ersten Mal eine Möglichkeit, der heiß umstrittenen Frage um die Anerkennung bezw. Ablehnung moderner Werke im Rundfunk in einigermaßen objektiver Weise näherzukommen.

Was ist nun das Ergebnis? Von den 4047 Betriebsstunden aller Sender im Monat Oktober 1930 entfallen auf musikalische Darbietungen 1427 Stunden. Von diesen 1427 Stunden sind wiederum 157 Stunden, 50 Minuten zeitgenössischer Musik gewidmet gewesen, das sind also auf den Tag über 5 Stunden. Faßt man dieses Ergebnis ins Auge, so scheint der Anteil der neuen Musik im Rundfunk gar nicht so sehr ungünstig zu sein. Freilich muß man dabei noch mancherlei in Rechnung ziehen. Zunächst einmal: es wurden alle lebenden Komponisten berücksichtigt, die den Anspruch erheben können, als Künstler gewertet zu werden. Daß sich unter ihnen eine Reihe von Persönlichkeiten befinden, die man nicht recht geneigt ist, als Vertreter moderner Musik gelten zu lassen, ist selbstverständlich. Außerdem wurden aber auch einige Komponisten aufgenommen, die nicht mehr zu den Lebenden zählen, die aber auf Grund ihrer Bedeutung nicht fehlen durften (z. B. Bohnke, Busoni, Debussy, Reger, Wolf).

Vielleicht ist es von Interesse, einige Zahlen anzugeben. Dabei werde ich zunächst einige Hauptvertreter der älteren Generation anführen. Die Zahl hinter den Namen bedeutet die Stunden bezw. Minuten, die die betreffenden Komponisten bei allen Sendern an Aufführungszeit erreichten.

Reger (9.05), R. Strauß (8.10), W. Niemann (7.25), Mahler (7.10), Respighi (5.50), H. Wolf (4.40), Schreker (4. –), Knab (3.45), Graener (3.30), Glasunow (2.45), Liadow (2.15), Debussy (2.05), Braunfels (2. –), Pfitzner (1.25), G. Schumann (1.20), Busoni (0.45), Sekles (0.40), C. Franck (0.40), Pfitzner (0.25).

Hinter diesen Zahlen bleiben allerdings diejenigen der jüngeren Generation erheblich zurück. Ich beschränke mich auf einige besonders wichtige Komponisten:

Weill (3.20), Siegl (2. –), Hindemith (1.50), Strawinsky (1.45), Schönberg (1.40, Raphael (1.30), Milhaud (1.25), Bartók (1.15), Toch (1.15), Lendvai (1.10), Slavenski (1.05), Prokofieff (1.05), de Falla (1. –), Gál (0.45), Rathaus (0.40), Kodaly (0.40), Krenek (0.25), Berg (0.10), Höffer (0.10), Jarnach (0.05).

Der Anteil der einzelnen Sendegesellschaften an der Übertragung zeitgenössischer Musik ist natürlich verschieden, doch wird man auch hier bedenken müssen, daß von Monat zu Monat ein Ausgleich stattfinden wird. Innerhalb aller musikalischen Darbietungen entfielen im Monat Oktober folgende Prozentzahlen auf zeitgenössische Musik:

Berlin	13 %	Königsberg	6,1 %
Breslau	12,9 %	München	16,1 %
Frankfurt	10 %	Köln	7,8 %
Hamburg	6 %	Stuttgart	11,1 %
Leipzig	19,2 %		

Leider ist in diesem ersten statistischen Versuch noch unberücksichtigt geblieben, auf welche Gattungen und Werke im einzelnen die Sendezeiten entfielen. Immerhin sind auch schon diese Zahlen lehrreich. Sie lassen erkennen, daß auf Seiten der Sendegesellschaften das ernste Bestreben vorhanden ist, der neueren Musik den ihr gebührenden Platz einzuräumen. Daß hierbei die ältere Generation mehr zur Geltung kommt, ist nur natürlich. Der Satz von Werner Schöntag „das Alte, Bewährte bedarf

keiner Bestätigung durch den Rundfunk mehr" ist in dieser agitatorischen Fassung sehr anfechtbar. Gerade in unserer Zeit, in der der Rundfunk für große gebildete Schichten oft der einzige künstlerische Vermittler ist, erwächst dem Funk die verantwortungsvolle Aufgabe, auch solche Werke zu übertragen, die zum „traditionellen" Bestand gehören, unbeschadet der dringenden Pflicht, „Neues zu fördern und darzubieten".

Zweite Tagung für Rundfunk-Musik

Ludwig Lade

An drei Tagen haben in München Musiker und Techniker unter den verschiedensten Gesichtspunkten über Probleme der Funkmusik debattiert. Vor dieser, vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstalteten Münchener Tagung hat es schon einmal, vor drei Jahren in Göttingen, eine Tagung für Rundfunk-Musik gegeben. Der Optimismus, mit dem damals ein Teil der Musiker nach einer bejahenden Einstellung zum Funk gesucht hat und der sich in nicht immer ganz klaren Formulierungen Luft gemacht hat, hat inzwischen milder Resignation Platz gemacht. Mit der Konsolidierung des Funks ist man nüchterner und auch praktischer geworden. Im wesentlichen hat man sich über taktische Fragen unterhalten. Es ist auf dieser zweiten Tagung kein eigentliches Programm entwickelt, und es sind keine geistigen Postulate vorgetragen worden. Von der Notwendigkeit, den Rundfunk in das allgemeine Musikleben einzubeziehen, war die Rede, programmtechnische Fragen sind behandelt worden, über Funkinstrumentation und über Modellmusik für praktische Sendezwecke war einiges zu hören, die Techniker haben ihre Instrumente vorgeführt und das Zentralinstitut hat seinen großzügigen und umfassenden musikpädagogischen Organisationsplan vorgetragen. Im übrigen hat man allerwärts und bei jeder Gelegenheit betont, daß man in den Anfängen stehe.

Am grundsätzlichsten in der Themenstellung war noch der erste Tag. Den psychologischen Voraussetzungen des Funkhörens ist Prof. Max Dessoir mit sehr scharfen begrifflichen Formulierungen zu Leib gerückt. Als charakteristisch für das Hör-Erlebnis im Funk bezeichnet er den räumlichen Abstand des Hörers vom Gehörten. Damit ist an sich wohl ein Tatbestand festgestellt: wie dieser Tatbestand sich nun aber auswirkt, darüber herrschte im Kreis der Tagungsteilnehmer die außerordentlichste Unsicherheit. Niemand weiß genau, wie der Hörer nun eigentlich reagiert und welcher seiner Reaktionen, soweit sie für den Sendeleiter sichtbar werden, er trauen darf. Ein Teil der Redner hat die Hörerzuschriften als Beweismittel strikt abgelehnt; andere haben sich auf sie immer wieder in ihren Vorträgen berufen. Die Idee eines Universal-Programms hat von Boeckmann (München) entwickelt. Besser gesagt ist es ein Ausgleichsprogramm, das zwischen den auseinandergehenden Hörerinteressen zu vermitteln versucht. Die vorwiegend taktische Einstellung dieses Programmes wird deutlich dadurch formuliert, daß es dem Sozialen mit Bezug auf die Programmgestaltung zunächst nur prohibitive Bedeutung einräumt und vor allem darauf ausgeht, die einzelnen Hörergruppen nicht zu irritieren. Man braucht kaum auszusprechen, wie gefährlich eine derartige Formulierung sein kann. Schließlich muß dieses Universal-Programm in der Praxis darauf hinauslaufen, daß die Sendeleitung in ihrer aktiven

Tätigkeit sich vor dem Hörer auf die formale Seite der Programmgestaltung zurückzieht und sich vom Hörer das Programm diktieren läßt.

Symptomatisch für die Einstellung der Musiker zum Funk war das, was Hermann von Waltershausen über Rundfunkmusik und allgemeine Musikpflege zu sagen hatte. Der sehr richtigen Einsicht, daß der Funk als unabwendbare Erscheinung in der Technisierung der geistigen Welt hinzunehmen sei, folgte eine sehr vorsichtige Bewertung des funkischen Einflusses auf die allgemeine Musikübung nach der negativen und nach der positiven Seite. Im übrigen aber gibt es, nach Waltershausen, für den Musiker keine eigentlich funkischen Probleme: der Musiker hat vor dem Mikrophon so gut zu musizieren, wie er kann, natürlich möglichst gut – alles weitere ist Sache der Technik. Man muß sich klar machen, was das heißt: Musiker und Ingenieur marschieren in Zukunft getrennt, eine funkeigene Musik gibt es nicht! An der Rundfunk-Versuchsstelle der Berliner Hochschule für Musik scheint man allerdings etwas anderer Meinung zu sein. Zwar hat Walter Gronostay sehr deutlich zwischen Rundfunk-Musik, das heißt in seinem Sinn: durch den Funk übertragene Musik und Mikrophon-Musik unterschieden und gegenüber der Begriffsunklarheit, die noch auf der Göttinger Tagung geherrscht hat, bedeutet das eine sehr wesentliche Klärung. Immerhin gibt er aber doch die Möglichkeit einer funkeigenen Musik zu, nur ist die Umschreibung der funkeigenen Musik als Mikrophon-Musik charakteristischerweise für die Lage, wie sie die Musiker heute ansehen, um ein gut Teil vorsichtiger ausgefallen als in den Anfängen der Funkentwicklung – zu der Zeit etwa, als die Reichsrundfunk-Gesellschaft noch Kompositionsaufträge für die Gewinnung funkeigener Musik vergeben hat. Die Begriffe haben sich verengt: das Problem der funkeigenen Musik hat sich auf die Suche nach funk-geeigneter Musik reduziert. Die Versuchsstelle hat durch Gronostay derart glücklich auf ihre Funkgeeignetheit hin bearbeitete Unterhaltungsmusik vorgeführt und Max Butting hat aus dem Kreis seiner Schüler Arbeiten gezeigt, die immer unter dem Gesichtspunkt der Eignung für bestimmte Sendezwecke geschrieben worden sind. Die Sendeleitungen selbst sind allerdings über ähnliche Versuche mit konsumfertig und etwa zu Hörspiel-Zwecken auf Vorrat geschriebener Musik schon längst zur Tagesordnung übergegangen; eine eigentliche Begabung hat sich — soweit sich aus Stichproben schließen läßt – nicht gezeigt und das ist wohl mit die Ursache, daß, zusammen mit dem Laboratoriumscharakter dieser Arbeiten gerade dieser Teil der praktischen Vorführungen an dem Hörer so eindruckslos vorübergegangen ist. – Schließlich hat der Berliner Intendant Flesch – das gehört wohl in diesen Zusammenhang – die Verbindung von Rundfunk und Schallplatte berührt. Flesch will die Schallplatte im Funk zunächst als Kontrollorgan gehandhabt wissen. Er geht aber noch viel weiter: jede einzelne Sendung soll ateliermäßig vorbereitet und das Ergebnis der vorbereitenden Bemühungen dann auf der Platte fixiert werden. Diese Platte, die also gewissermaßen ein Reinprodukt darstellt, wird nun über den Sender geleitet. Den gedanklichen Widersprüchen, in die ihn sein Projekt mehr oder weniger verwickelt, ist Flesch in seinem Vortrag sehr geschickt ausgewichen; daß es sich dabei in keinem Fall um mehr als um die akademische Erörterung eines utopischen Plans handelt, dessen Realisierung für den Musiker nicht einmal wünschenswert sein kann — das hat er selbst zugestanden.

Schwerpunkt im Technischen und Pädagogischen

Das Schwergewicht der funkmusikalischen Bemühungen tendiert heute praktisch nach zwei Seiten: einmal nach der Seite der Technik und dann nach der Seite der Pädagogik. Die Techniker bemühen sich um die Verbesserung der Klangreproduktion und der Sende-Bedingungen; andere sind mit dem Phaenomen der elektro-physikalischen Klangerzeugung beschäftigt. Es sind auf der Tagung eine Anzahl elektro-akustischer Instrumente gezeigt worden. Noch im Stadium des Laboratoriumsversuchs steckt Oskar Vierling, zusammen mit den Schneider-Opelwerken baut Hellberger sein Hellertion; in der konstruktiven Durchbildung verhältnismäßig weit ist Trautwein mit seinem Trautonium. Für dieses Trautonium hat Hindemith ein Konzert mit Streichorchester geschrieben, das auf der Tagung uraufgeführt worden ist: es ist ein einigermaßen locker gefügtes und jedenfalls sehr amüsantes Stück, bei dem das neue Instrument bald wie eine Gambe, bald wie irgendein riesenhaftes Baß-Blasinstrument klingt. Daneben haben in aller Stille außerhalb des Kongresses Siemens und Bechstein ein gemeinsam mit Geheimrat Nernst konstruiertes Universal-Instrument vorgeführt; es ist eine Art Klavier ohne Resonanzboden, das sich auf nicht weniger als fünferlei Art verwenden läßt, auf dem man Klavier spielen, Harmonium spielen, Rundfunk empfangen und Schallplatten im Lautsprecher verstärken kann und das schon im Herbst in serienmäßiger Herstellung auf den Markt kommen soll.

Den letzten Tag hatte sich das Zentralinstitut selber vorbehalten. Karl Friebel, der Leiter der Zentralstelle für Schulfunk, hat eine Art Rechenschaftsbericht abgelegt. Von allen haben jedenfalls die Schulmusiker am deutlichsten begriffen, welche Wirkungsfaktoren sich mit dem Instrument des Rundfunks ausspielen lassen. Wie nun der funkmusikalische Unterricht gehandhabt werden soll, darüber sind verschiedene Vorschläge gemacht worden – die einen sind mehr für die reine Stoff-Darbietung, die anderen sind mehr für direkte Belehrung. Darüber sind sich aber alle einig: daß man im Funk anders vorgehen muß als beim Unterricht im Klassenzimmer, daß der Funk seine eigenen Methoden hat.

Rundfunk-Notizen

Die *Berliner Funkstunde* bringt in diesem Winter zwei große Konzerturaufführungen: *Strawinskys Violinkonzert* und *Hindemiths* Konzert für Streicher und Bläser (für das Boston Sinfonie-Orchester geschrieben).

Die Aufführung von „*Tristan und Isolde*“ aus dem Bayreuther Festspielhaus am 18. Aug. wurde auf 190 europäische, afrikanische u. amerikanische Sender übertragen.

Die *Schlesische Funkstunde* sendete kürzlich einen Querschnitt aus *Gurlitts* Oper „*Die Soldaten*“.

Eines der meistaufgeführten Orchesterwerke der letzten Jahre: die *„Balkanophonia“* des südslawischen Komponisten *Josip Slavenski* wird am 23. September im *Münchener* Rundfunk, am 24. Sept. im *Bukarester* Rundfunk zur Sendung gelangen.

Das Kammer-Sinfonie-Orchester brachte, unter Leitung seines Dirigenten *Edvard Fendler* in Konzerten bei der Berliner Funkstunde neben selten gespielten klassischen Stücken, Werke von *Hindemith* und *Honegger* erfolgreich zur Aufführung.

Der *Süddeutsche Rundfunk* hat im Verlauf eines Zyklus: „Neue Musik der Nationen“ in sechs Abendkonzerten seit November 1930 Orchesterwerke folgender Komponisten zur Sendung gebracht: K. Atterberg, B. Bartók, A. Berg, A. Bliß, E. Bloch, F. Busoni, A. Casella, M. de Falla, G. Fitelberg, H. Gál, P. A. Grainger, A. Honegger, Fr. Franz, Malipiero, D. Milhaud, Z. Kodaly, S. Prokofieff, C. Rathaus, M. Ravel, O. Respighi, I. Strawinsky, J. Weinberger, E. Zador. Eine Fortsetzung dieses Zyklus, der unter der musikalischen Leitung von Emil Kahn steht, ist auch für die kommende Saison geplant.

Wolfgang Jacobi arbeitet zur Zeit an einer komischen *Funkoper „Der reiselustige Kasperl“*. Den Text schreibt *Robert Seitz*.

Der Südwestdeutsche Rundfunk veranstaltet in nächster Zeit ein Studienkonzert mit Kompositionen von Cartan, Jokl und Hannenheim.

Musiksoziologie

Mit dem nachstehenden Beitrag eröffnen wir die Diskussion über die in den beiden letzten Heften gebrachten Stellungnahmen zu Musiksoziologie. Wir beginnen mit den grundsätzlich gehaltenen Erwiderungen.

Diskussion

Musiksoziologie – ein neues Schlagwort?

Zur Eröffnung dieser Rubrik hat Dr. H. Boettcher kurz, aber in schonungslos offener Weise dargelegt, was sich heute unter dem Begriff „Musiksoziologie" darbietet, – sicherlich ein Unterfangen, zu dem einiger Mut gehörte, sofern man selbst in hohem Maße an der Einbürgerung dieses Begriffes beteiligt war. Dieser Querschnitt aber und die daran angeknüpfte Diskussion sind *notwendig*, sonst wagt in Zukunft nur derjenige das Wort „Musiksoziologie" in den Mund zu nehmen, der der Publizistik schon so weit verhaftet ist, daß ihm das Fingerspitzengefühl für die Unterschiede von „ernster Abrechnung", „konsequentem Durchfragen" einerseits, „neu auswertbarem Betrachtungsstandpunkt", „neuen Möglichkeiten feuilletonistischer Darstellung" andererseits verloren ging.

Es ist ein besonderes Kennzeichen unserer ganzen modernen Publizistik und der durch sie bedingten öffentlichen Meinung, daß sie bestimmte Begriffe so schnell gleichsam zu Tode hetzt, zum Schlagwort stempelt, daß sich selbst der Beteiligte kaum mehr Rechenschaft über diese Wandlungen ablegen kann. Unversehens erlebt er die peinliche Berührung mit einem Schlagwort, wo er bisher nur mit unerbittlichem Ernst heranging. Zweierlei ist da zu tun: 1. Kurz zu untersuchen, warum in erschreckend kurzer Zeit gerade dieser Begriff zum „Schlagwort" wurde, 2. trotz dieser Wandlung, oder gerade ihretwegen, mit gleicher Unerbittlichkeit weiter zu arbeiten, um dadurch – sagen wir mal: die Periode allzu großer Popularität dieser „Betrachtungsweise" zu überwinden.

Hier seien nur einige Gedanken, die Lösung der ersten Aufgabe betreffend, in die weitere Diskussion eingeschoben. Mir scheint die Tatsache, daß der Begriff „Musiksoziologie" so begierig von der öffentlichen Kunstmeinung und Publizistik aufgegriffen wurde, selbst ein soziologisches Symptom besonderer Art zu sein. Inwiefern und wieso, wird vielleicht an einer parallelen Erscheinung klar: in den letzten zwei Jahrzehnten haben Psychoanalyse und Individualpsychologie in manchen Dingen ein ähnliches Schicksal erlebt, wie es der Soziologie im ganzen, der Musiksoziologie im besonderen bevorstehen mag. Übertriebene Begeisterung, vor allem von Seiten des gebildeten Laien, größte Reserviertheit der Fachwissenschaftler, als Folge der ersteren „Herabsinken" vieler Begriffe zum Schlagwort (Komplex! etc.), – deshalb doppelte Abneigung des Wissenschaftlers, — und schließlich ein langsames Zurückebben beider Reaktionen bis zu einem Stadium sachlicher Schätzung. Alle Phasen dieser Entwicklung bestehen in der öffentlichen Meinung natürlich gleichzeitig nebeneinander, ja, sie werden gerade in diesem Falle vom einzelnen häufig in der gleichen Folge durchgemacht. Warum dieses? Psychoanalyse und Individualpsychologie decken beide die Bedingtheit des Einzelmenschen von „Komplexen" auf, die sich bisher seinem Bewußtsein entzogen, von deren Bewußtmachung er sich aber mancherlei Erfolge verspricht. Dieser Erfolge in der Lebenstauglichkeit bedarf er, da er sich vielen Dingen des täglichen Lebens nicht mehr gewachsen fühlt, und wirklich ist er ihm in vielen Fällen auch nicht mehr gewachsen, weil etwa „sein individuelles Bewußtsein sich nicht mehr im Einklang mit dem Gesellschaftsbewußtsein befindet". Zwar könnte hier auch „Schuld" des Gesellschaftsbewußtseins vorliegen, aber er kann nicht von diesem Umstellungen verlangen (sie allenfalls auf dem Wege der Politik anstreben), sondern muß sein eigenes dem übergeordneten anpassen. Die Tatsache, daß diese modernen Richtungen innerhalb (oder außerhalb) der Psychologie so viel Bereitschaft beim breiten Publikum finden, mehr als je eine Richtung der Schulpsychologie, beweist, wie aus innerer Unsicherheit des einzelnen heraus eine allgemeine Offenheit resultiert; aus dieser bereitwilligen Offenheit entspringt dann — auf der Ebene der alles auswertenden Publizistik — die Wandlung wissenschaftlicher Begriffe zum „anrüchigen" Schlagwort.

Die Bereitwilligkeit, mit der man nun soziologischen Betrachtungen begegnet, entspringt einer gleichen inneren Unsicherheit, diesmal nicht des individuellen Bewußtseins, sondern des Gesellschaftsbewußtseins. Es erlebt, wie bestimmte, früher sanktionierte Formen plötzlich sinnlos werden, – die Anwälte dieser Formen aber eifern mit dem Pathos, das so leicht Vertreter von „Ideologien" zur Verdeckung eigener Unsicherheit annehmen, gegen neue, langsam entstehende oder aber gegen das Nichtentstehen der heißersehnten neuen Formen. Man weiß sich selbst nicht recht zu verhalten, zu entscheiden in diesem Kampfe, und wie die moderne Psychologie einen Schlüssel gab, mit dem man mancherlei Unerschlossenes aufdeckte, so erwartet man nun von der Musiksoziologie eine ähnliche Erlösung aus innerer Unsicherheit. Wie die psychoanalytische Behandlung etwa die Lebenstauglichkeit steigern, Hemmungen beseitigen soll, — so glaubt man vielleicht zu voreilig, Musiksoziologie könne im schweren Daseinskampf aller musikalischen Berufe helfen, Wegweiser aufstellen, die aus der gegenwärtigen „Musikkrise" hinausführen.

Man tut gut daran, vor solchen Hoffnungen – ob unausgesprochen oder nicht – zu warnen. Dies kann man tun, ohne seine Zuflucht zu einer Theorie von der „zweckfreien Wissenschaft“ zu nehmen. Denn gerade die Soziologie ist letzten Endes alles andere eher als zweckfrei. Sie führt hart an einen Punkt, an dem der einzelne vor klare Entscheidungen gestellt wird, wo soziologische Betrachtung umschlagen muß in politisches Handeln. Richtung und Intensität dieses Handelns kann die Soziologie nicht bestimmen. Sie dient dem politischen Handeln nur mittelbar, indem sie zunächst eine vielleicht klarere Schau vermittelt, – etwas, was angesichts der vergifteten öffentlichen Meinung immer wieder und mit allen Kräften angestrebt werden muß, — indem sie aber überhaupt die Notwendigkeit der klaren Entscheidung dem einzelnen immer wieder vor Augen führt. Im übrigen aber könnten soziologische Untersuchungen gerade zu Ergebnissen führen, die im gegenwärtigen Augenblick alles eher als zu musikpolitischem Handeln ermunternd sind, die ungeschminkt aussagen: Musik ist immer nur lebendig und sinnvoll gewesen im Rahmen klar umrissener Gemeinschaften oder im Zusammenhang mit einer halbwegs ausgewogenen Gesellschaftsordnung. Immer aber war diese primär, Musik und Musikpflege stets durch sie bestimmt. Die Menschheit geht immer zielbewußter den Weg der Rationalisierung alles und jeden Gebietes, der mechanischen Produktion wie der Denktechnik; der irrationale Spielraum verringert sich gleichsam von Tag zu Tag. In diesem rationalen Raume mag die Musik noch ihren Platz haben als „sinngemäße Freizeitausfüllung“ – neben Paddelbootfahren und Skilaufen, die Beschäftigung mit ihr mag von großem pädagogischen Wert sein, aber die sogenannte „Krise des Musiklebens“ wird nicht behoben werden im Sinne rückwärtsschauender Ideologen.

Mit diesen Andeutungen *möglicher* Ergebnisse der Soziologie soll lediglich gesagt sein, daß alle Erwartungen in bezug auf die Auswirkungen soziologischer Tätigkeit zum mindesten vorsichtig geprüft, wenn überhaupt ausgesprochen werden sollten. Das Objekt der Musiksoziologie ist ein völlig irrationales Gebilde, die Beschäftigung selbst aber und ihre Ergebnisse durchaus rationaler Natur und nur ein Ausschnitt aus der allgemeinen rationalen Einstellung des modernen Menschen gegenüber seiner Umwelt. Daraus folgt, daß Vertreter einer bestimmten „idealistischen“ Musikauffassung, die in der Musiksoziologie nur ein Zersetzungssymptom moderner Musikbetrachtung erblicken und in ohnmächtiger Wut dagegen ankämpfen, die Situation vielleicht, ohne es zu wissen, klarer erfassen, als allzu voreilige Freunde der „neuen Betrachtungsweise“. Weder Enthusiasmus, noch Bekämpfung wird hier den Lauf der Dinge und des Denkens wesentlich bestimmen, wenn es auch nützlich ist, beides hinsichtlich seiner Gründe und Auswirkungen zu prüfen.

Wilhelm Twittenhoff, Halle / S.
Student

Meloskritik

Neues über Offenbach

Zu Adolf Henselers Biographie — **Heinrich Strobel**

Eine Welle der Offenbachbegeisterung ist augenblicklich über Deutschland hereingebrochen. Zeitstimmung, Theaternot, vielleicht auch Gedenktagsjägerei sind die Ursachen. Vor einiger Zeit hatte man Gelegenheit, den fünfzigsten Todestag Offenbachs zu feiern. Aber damals war die Offenbach-Renaissance schon im Schwange. Damals waren schlaue Direktoren schon auf die vielen unbekannten Operetten Offenbachs aufmerksam geworden. Die leidenschaftliche Offenbachliebe von Karl Kraus mochte ihr Teil dazu beigetragen haben, das Gesamtwerk an bestimmte literarische Kreise heranzutragen. Wie wäre es, so sagten sich die Theaterdirektoren, wenn wir einmal versuchten, mit Offenbach unsere leeren Häuser und Kassen zu füllen? Die moderne Operettenproduktion wurde ja immer schlechter. Der Amüsierkitsch drohte schon, seine Wirkungskraft einzubüßen – trotz Paul Abrahams Viktoria. Und ein Weisses Rössl à la Charell, das konnte sich eben nur wieder Berlin erlauben.

Der Mangel an diskutabler Operettenliteratur ist der äußere Grund für den Offenbach-Aufschwung. Der innere liegt in der Neigung der Gegenwart zur Verspottung fragwürdiger Werte der Vergangenheit, im Willen zur heiteren Klarheit, dem nicht zuletzt die Neue Musik entsprang, in der Tendenz, das Künstlerische auch wieder unterhaltsam zu machen und in der daraus entspringenden Abwendung vom hohlen Pathos und von der großen Geste. War die Lage, in der sich Offenbach gegenüber der italienisch-französischen Oper befand nicht ganz ähnlich der Situation im zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts? Und es ist vielleicht auch kein Zufall, daß man heute wieder dieselben Vorwürfe gegen moderne Musiker hört, die Berlioz seinerzeit gegen Offenbach schleuderte, nämlich, daß dieser die Technik nicht ordentlich beherrsche, daß seine Musik banal und dilettantisch sei.

Wer im hochromantischen Musikdrama eine kultische Steigerung der Kunst erblickte, der mußte Offenbach verabscheuen. „Da ist nun allerdings Wärme; die Wärme des Düngerhaufens: auf ihm konnten sich alle Schweine Europas wälzen“ – das war der Bannfluch, den Wagner aus den Höhen Walhalls gegen Offenbach schleuderte. Aber der fixe Jude aus Köln hat es geschafft: heute darf er in Reih und Glied neben den Klassikern stehen. Heute hat ihn auch die Zunft anerkannt, ja sogar die Musikwissenschaft gräbt schon in seinen Partituren. Auch im Fall Offenbach war es Nietzsche, der sich mutig zu diesem „Genie der Heiterkeit“ zu bekennen wagte. Hanslick, Reaktionär in seiner Zeit und heute wieder aktuell, war einer der ersten, die für Offenbach eine Lanze brachen, und selbst der strenge Hans Bülow schreibt 1890 aus New York: „In einigen Theatern habe ich fast geschlafen. Halt, eine Ausnahme – Mustervorstellung, gesehen und gehört von Offenbachs Großherzogin, die ich mit höchstem Plaisir geschlürft. Früher war ich nicht reif dafür, so wenig wie für Mozart“.

Man hat bis jetzt nicht viel über Offenbachs Herkunft gewußt. Henseler bringt endlich Licht in die Jugendbiographie. Da zeigt sich, daß Offenbach künstlerisch weit mehr, als man es bisher annahm, mit seiner Kölner Heimat verwachsen ist, weit mehr auch, als er vielleicht selber glaubte. War er doch später so stolz auf sein Franzosentum und hat er doch während des Krieges 1870/71 laut geklagt, „an den Ufern des Rheines geboren und durch irgendeinen Faden mit diesen schrecklichen Wilden verbunden zu sein“. Seine französischen Nachkommen sind heute so blinde Chauvinisten, daß sie seinem neuesten Biographen jede Auskunft verweigerten. Nun, diese antideutschen Kundgebungen darf man bei einem Mann, der sich so gut darauf verstand, Stimmungen auszunützen, gewiß nicht tragisch nehmen. Offenbach konnte auch anders. Als er 1848 vorübergehend aus Paris verschwinden mußte, da entdeckte er plötzlich sein deutsches Herz, da schrieb er gefühlvolle Romanzen „zum Lobe der deutschen Mädchen, die nicht mit welschen Lügen und nicht mit Verstellung trügen“, da wirkte er bei nationalen Konzerten mit, wofür ihn die Kölnische Zeitung „mit Stolz den Unsrigen“ nannte. Zwischen jüdischem Kantorengesang und grober Tanzmusik ist Jakob Offenbach in Köln aufgewachsen, in einer Stadt, in der von jeher ein reger geistiger Austausch zwischen Deutschland und Frankreich herrschte. Das fröhliche rheinische Blut pulsierte auch in seinen Adern. Kölscher Frohsinn umgab den jungen Cellisten von dem Tag an, wo er mit seinen Geschwistern in kleinen Gasthäusern und Kneipen spielte. Das geschah sehr früh. Denn im Hause des Kantors Isaac Offenbach, der selber noch als fahrender

Tanzmusikant, als Lezim seinen bescheidenen Unterhalt in der Kölner Gegend verdient hatte und der in den erregten Zeiten nach den Befreiungskriegen noch Gefahr lief, als Jude aus Köln vertrieben zu werden, im Vaterhaus ging es so ärmlich her, daß der junge Cellist sehr bald in den Erwerbsprozeß für die Familie eingeschaltet wurde. Bei diesen Gelegenheiten lernte das „Köbesche", wie man ihn nannte, auch das Kölner Volkstheater kennen, die Faxen des Hänneschen und die parodistischen Karnevals-Divertissementchen, in denen man über die schimmeligen Antiquitäten und über die große Oper derb und kräftig spottete. Henseler hat eine Menge von Beziehungen zwischen diesen Kölner Volksstücken und den Parodien Offenbachs aufgedeckt. Zweifellos kannte Offenbach die Stücke von Kipper und Freudenthal, die man in der „Hämorrhoidaria", oder wie sie sich später nannte, „Humorroidaria" aufführte. Außerdem wurden sie bei einem von Offenbachs Bekannten verlegt. Um nur einiges hervorzuheben: da gibt es den Haifisch, eine „Große romantische Oper", Parodie auf Meyerbeer, dann Spottstücke auf die mittelalterlichen Ritteropern, die in Wien bereits Vorläufer hatten, da verulkt man die Phrasenhaftigkeit der Operntexte:

Welten, krachet nur zusammen,
Himmelsbläue, stürze ein;
Wenn nur unsre Herzen flammen,
Soll es uns — Jemüse sein,

da traut man sich sogar schon an Wagners Tannhäuser heran und führt 1850 eine „große sittlich-germanisch-romantische Keilerei auf der Wartburg" auf.

Lang hielt es der junge Cellist freilich in Köln nicht aus. Zu lernen gab es nichts mehr für ihn, weder bei Alexander noch bei Breuer. Nun hieß es: auf nach Paris, nach dem Zentrum des europäischen Musiklebens, nach der Metropole, die alle jungen Künstler magisch anzog. Die erste Enttäuschung: das Conservatoire bleibt Ausländern verschlossen. Aber Jakob Offenbach ist nicht der Junge, der sich mit dem ersten Mal abweisen läßt. Er setzt ein Vorspiel vor dem gestrengen Cherubini durch – und wird aufgenommen. Gelernt hat er freilich nicht sehr viel an der berühmten Musikschule. Aber „élève du conservatoire", das war ein Titel, mit dem man in die vornehmen Salons Eingang fand. Durch Fromental Halévy, den er einfach vor einer Aufführung der „Jüdin" anspricht, wird ihm der Weg noch erleichtert. Jedenfalls ist er nach ein paar Jahren der Modecellist der Pariser Gesellschaft. Seine Virtuosität blendet, seine gefühlvollen Melodien, die er sich selber schreibt, rühren die Herzen, und wenn das nicht genügt, dann fällt er schnell ein bißchen in Ohnmacht, und alle zarten Hände bemühen sich um ihn.

In Paris vollzieht sich nun langsam der Übergang vom Cellovirtuosen zum dramatischen Komponisten. Die Bühnen blieben ihm zwar lang verschlossen. Aber das war auf die Dauer kein Hindernis. Er führte eben seine dramatischen Einakter in Konzerten auf. Es waren kleine Stücke, die zwischen Buffo-Oper und französischer Operette schwankten. Sehr früh regte sich die Lust zum Parodieren. Henseler weist auf eine Parodie von Félicien Davids Wüstensinfonie aus dem Jahr 1846 hin, die bis jetzt unbekannt war. Der Weg bis zu den großen Offenbachiaden ist freilich sehr weit. Er ging über ländliche und bürgerliche Stücke, er war gepflastert mit den einengenden Bestimmungen der Konzessionsbehörden. Als Offenbach endlich sein eigenes Theater gründen konnte, die berühmten Bouffes-Parisiens, durfte er nur einaktige Stücke mit zwei oder drei Personen spielen. Noch im „Croquefer" hatte der Mousse-à-mort zu schweigen und

mußte seine auf Banderolen geschriebenen Antworten, wie „grande canaille", aus der Rocktasche hervorziehen. Erst 1858 konnte ein zweiaktiges Werk mit beliebiger Personenzahl gespielt werden: es war Offenbachs berühmteste Operette „Orpheus in der Unterwelt". Mit ihm reiht er sich als Größe ersten Ranges den Meistern der französischen opéra-comique an, als deren Erben er sich in seiner Studie über die geschichtlichen Grundlagen des neuen Genres selbst bezeichnet. Auch diese Studie, die Henseler abdruckt, war bis jetzt unbeachtet geblieben.

Mit dem Orpheus war Offenbach auf dem Gipfel seines Ruhmes angelangt. Von jetzt ab unterhält und amüsiert er die ganze Welt. Erst als das Reich des dritten Napoleon zu Ende ging, als der Krieg von 1870 verloren wurde, erblaßt sein Stern. Man weiß, wie der alternde, gichtige Meister immer mehr vereinsamt, und wie aus dieser Vereinsamung noch eine letzte schöpferische Tat entsteht: Hoffmanns Erzählungen. Der Operntraum, vorbereitet durch romantisierende Spielopern wie Périchole oder Fantasio, geht am Ende dieses Lebens doch noch in Erfüllung. Aber das sind alles bekannte Tatsachen. Es bleibt noch ein kritisches Wort über Henselers Buch zu sagen. Henseler gibt von jedem Werk Offenbachs eine Textanalyse und eine musikalische Charakteristik. Er ordnet zum ersten Mal dieses reiche Schaffen. Das ist sein Verdienst. Über die Musik sagt er nicht viel aus. Man findet zwar eine Menge Notenbeispiele. Aber sie haben meistens nur den Zweck, stilistische Abhängigkeiten von anderen Musikern nachzuweisen. Erst am Schluß ist der Versuch gemacht, Offenbachs Stil zu deuten. Auch da wird viel von „Einflüssen" geredet und ein bißchen hausbacken aufgezählt. Das alles klingt sehr nach musikwissenschaftlichem Seminar. Der Hauptwert des Buches liegt im Biographischen und in der Tatsachenmitteilung.

Neuerscheinungen

Wir bringen in dieser ständig wiederkehrenden Rubrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine erste Auswahl aus den musikalischen und musikliterarischen Neuerscheinungen. Wir behalten uns vor, auf einzelne der hier erwähnten Werke noch ausführlicher einzugehen, und begnügen uns in diesem Zusammenhang mit gelegentlich orientierten Hinweisen.

Musik

Igor Markevitch, Partita für Klavier und kleines Orchester. *Schott, Mainz*

Besetzung: Soloklavier, kleiner Streichkörper, einfache Bläser und Schlagzeug. Spieldauer 17 Minuten. Satzfolge: 1. Ouvertüre, 2. Choral, 3. Rondo.

Henry Brant, Variations für vier Instrumente und zwei Sarabandes in New Music a Quarterly of Modern Compositions. Herausgegeben von *Henry Cowell, San Francisco.*

H. Brant wurde 1913 geboren und lebt in New York, wo er die Hochschule für Musik besucht. Die Musik Brants ist streng linear und durch ständige Ueberschneidung der harmonischen Beziehungen in den einzelnen Stimmen völlig dissonant. Ich zitiere einige Sätze des Vorworts: „Diese Variationen sind nicht atonal. Ihr harmonisches „Skelett" besteht aus einer Reihe von perpendikularen Tonblöcken, welche die bekannten Beziehungen folgern, die ausgedrückt werden durch die sogenannte diatonische und „monotonale" Homophonie . . . Die Auflösungen der getrennten Stimmen kommen fast unveränderlich zu verschiedenen Augenblicken vor . . . Gelegentlich bleibt eine Stimme unaufgelöst, insofern, als es den Druck und den gegebenen Ton betrifft, aber dennoch unaufgelöst, als die Auflösungsnote in solch offensichtlicher Weise angedeutet wird, daß ihre Schätzung intellektuell möglich wird. Auf diese Weise wird eine dauernde Dissonanz erzeugt . . . Es braucht nicht gesagt zu werden, daß bei dem gegenwärtigen Stand der Gehörsentwicklung wenige ausgerüstet sind, diese Unterschiede nur mit Hilfe des Ohres wahrzunehmen."

Diese Bemerkungen sind ein interessanter Beitrag zur Psychologie eines 18jährigen amerikanischen Komponisten.

Armin Knab, Kindheit, drei Lieder für Kinder- oder Frauenchor mit zwei Violinen nach Gedichten von Ruth Schaumann.

– Variationen über ein eigenes Kinderlied für Streichquartett (aus dem Weihnachtsmärchenspiel „Das Lebenslicht"). *Schott, Mainz*

Neue Noten und Ausgaben

Hugo Herrmann, Laienchorschule für neue Musik. 1. Teil: Tonbildung im Laienchor (von Gustav Maerz) 2. Teil: Chorübungen *Bote & Bock, Berlin*

Aus den Vorworten: Zum ersten Teil: Stimmbildung ist heute noch vielfach ein arg vernachlässigtes Stiefkind der Chorerziehung . . . wird meist schon deshalb kein sonderlicher Wert auf stimmliche Ausbildung und Pflege gelegt, weil die musikalische Sicherheit im Vordergrund der Interessen steht . . . Es kommt eben doch nicht nur auf die musikalische Sicherheit, sondern ganz besonders auch auf die vokale Gestaltung einer chorischen Darbietung an. — Zum zweiten Teil: Nicht über trockene und eintönige, künstlerisch inhaltlose Uebungen soll der Weg zum Erlebnis des neuen Chorgesanges führen; spielend mit der vielfältigen Form und dem unermeßlich wandelbaren musikalischen Inhalt erfasse der Chorsänger die Techniken der Uebungsstücke. Lebendiges Interesse und Sangesfreudigkeit will geweckt sein, um Anreiz zum gemeinsamen Studium zu werden. Jede vorausgestellte Uebungsformel fängt die musikalischen und technischen Besonderheiten des Stückes auf.

Josip Slavenski, Herbstnächte — Liebeslied, zwei Chöre für gleiche Stimmen. Deutsche Texte von Herman Roth. *Schott, Mainz*

Walter Rein, Die Spröde – Schneider-Courage, zwei heitere Lieder für Männerchor nach Texten von Goethe. *Schott, Mainz*

Hermann Moos, Der fluchende Bischof – Der Bauernvogt, zwei Balladen nach Texten von Münchhausen, für Singstimme und Klavier. *Verlag der Brücke, Heidelberg*

Roger Sessions, Sonate für Klavier. *Schott, Mainz*

Neuausgaben

Pierre de la Rue, Requiem und eine Motette zu 4—5 Stimmen, herausgegeben von Friedrich Blume in: Das Chorwerk. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Aus dem Vorwort: daß ein Werk von so überzeitlicher Größe in der vorliegenden Sammlung zugänglich gemacht werden mußte, bedurfte keiner weiteren Ueberlegung. Nicht hierin, sondern in dem Wie lag das Problem der Neuausgabe. Die ganze Messe steht im Original eine Quarte tiefer. Dadurch reichen Introitus, Kyrie und Agnus in eine praktische unausführbare Lage (Bässe bis Kontra-B!) ohne daß eine Chiavette vorläge. Diese erste Gruppe von Sätzen ist in der Originallage mit Unterstützung von tiefen Instrumenten rein von Männerstimmen singbar. Eine zweite Gruppe, nämlich Offertorium und Sanctus, liegen original so, daß sie ebenfalls von Männerstimmen größtenteils in bequemer Lage, mit einer falsettierenden Oberstimme ausgeführt werden konnten. Und nur die beiden übrigen Sätze, Psalm und Communio, bilden eine dritte Gruppe, die den Knabensopran benötigte. Für die Neuausgabe galt es, eine Transposition zu finden, die den heutigen Choralverhältnissen gerecht wird und die a cappella-Ausführung des im Charakter weitgehend vokalischen Stückes ermöglicht. Da die Sätze tonal ungleich liegen, hätte man eine Teiltransposition wählen können. Diese aber hätte die Heiligkeitsunterschiede und die hierdurch bedingten Ausdruckskontraste vollends verwischt, die bei der durchgehenden Quarttransposition immerhin erhalten bleiben, wenn auch die charakteristischen ganz tiefen Lagen verschwinden. Die Quarttransposition ermöglicht auch, daß, wer über einen sehr guten hohen Tenor verfügt, die die erste Satzgruppe (Introitus, Kyrie, Agnus) allenfalls noch völlig von Männerstimmen singen lassen kann, sonst ist die Oberstimme vom Alt auszuführen. Durch die Transposition rückt in der dritten Gruppe (Psalm und Communio) der Tenor in etwas unbequeme Lage, so daß man da nötigenfalls Altverstärkung heranziehen muß. Sonst aber ergeben sich durchweg gut singbare Lagen. Der wechselnden Stimmlagen halber wurden bei jedem Satz die Besetzungsmöglichkeiten angemerkt. Die Intonationen sind im Original durchweg eine Oktave (einschl. der Transposition also eine Undizime) tiefer notiert, als hier wiedergegeben. Die ungewöhnlich großen Notenwerte des Originals sind auf die Hälfte verkürzt. Die Akzitentalensetzung ist (infolge der klanglichen Disposition von La Rues Stil) außergewöhnlich problematisch, besonders im Introitus, im Kyrie und im „Quam olim". Oft wird man auf verschiedene Weise verfahren können. An den zweifelhaftesten Stellen bin ich nach zahlreichen Versuchen schließlich nach dem Grundsatz verfahren, das Original nicht mit ungenügend gesicherten Zusätzen zu belasten.

G. P. da Palestrina, Dies sanctificatus, aus den „Motecta festorum totius anni" im Chorbuch, 2. Teil, von Fritz Jöde *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Johann Hermann Schein, Sechs Deutsche Motetten zu 5 Stimmen, herausgegeben von Adam Adrio; in: Das Chorwerk, herausgegeben von Friedrich Blume. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Aus dem Vorwort: Und so vereinigt dieses Werk so intensiv wie kein anderes des Meisters die gerade in Leipzig am hartnäckigsten lebendig gebliebene, in der lutherischen Orthodoxie verwurzelte, konservative Gesinnung mit den ihm besonders eigenen modernen, personalistischen Zügen, das Erzeugnis dieser Vereinigung ist eine künstlerische Reife, die das Werk in eine Linie und in die nächste Verwandtschaft mit der „Geistlichen Chormusik" von Heinrich Schütz rückt.

G. Frescobaldi, XV Caprices, bearbeitet von Felice Boghen. *Editions Maurice Senart, Paris*

Die Sammlung ist den Originaltoccaten und Capriccios des grossen Orgelmeisters entnommen, von dem auf diese Weise eine ganze Reihe wertvoller, sonst schwer zugänglicher Stücke dem Musikliebhaber übergeben werden.

Antonio Lotti, Kyrie eleison von Riemann aus einer ungenannten Handschrift veröffentlicht, im Chorbuch, 2. Teil, von Fritz Jöde. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Chr. W. Gluck, Orpheus Dionysos, Tanzdramatische Handlung in vier Akten von Felix Emmel. *Edition Peters, Leipzig*

Aus der Vorbemerkung: Die Kühnheit, sich an eine „Entoperung" von Glucks „Orpheus und Eurydike" heranzuwagen, diese unsterbliche Musik einer rein tanzdramatischen Neuformung des Stoffes zugrunde zu legen, ist nur zu rechtfertigen durch den Willen Glucks selbst. Dieser Neuschöpfer der Oper im 18. Jahrhundert war ja gegenüber der italienischen Oper in Kampfstellung. Er hat über den Koloraturgesang und die Bravourarie, über die Effektoperei mit ihren hohlen Puppen, ihrer Ziererei, ihrem Schwulst, er hat auch über die sinnlos wuchernden Balletteinlagen gesiegt. Sein Wille war das dramma per musica das drama heroique, das Drama im Sinne der antiken Tragödie. . . . Sogar die noch über Meister Gluck hinausgetriebene, konsequente „Entoperung" scheint seinem innersten musikalischen Willen nicht zu widersprechen. Denn nunmehr kann alles das noch wegfallen, was in dieser Musik bloße Konzession an ihre Zeit ist. Jene zierliche Süßlichkeit, jene schmachtende Empfindungsseligkeit der Arien, jene peinlich äußerliche Festfreudigkeit des Schlußaktes. Übrig bleiben darf die unverfälschte reine Dramatik der Gluckschen Musik, deren geniale Wucht heute noch so stark und herrlich ist wie am ersten Tag.

Joseph Haydn, Zwölf deutsche Tänze für Orchester, zum ersten Male herausgegeben von Otto Erich Deutsch, in der Sammlung: Das Musik-Kränzlein, instrumentale Meisterwerke der Vergangenheit und Gegenwart für den praktischen Gebrauch herausgegeben unter Leitung von H. J. Moser.
Fr. Kistner & Siegel, Leipzig

L. v. Beethoven, Diabelli-Variationen, C dur op. 120, 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli. Herausgegeben von Artur Schnabel in der Tonmeisterausgabe. *Ullstein, Berlin*

Franz Liszt, Ungarische Rhapsodie für Violine und Orchester nach der Paraphrase über „Die drei Zigeuner". Für den Konzertgebrauch eingerichtet von Jenö Hubay. *Universal-Edition, Wien-Leipzig*

Aus dem Vorwort: Als ich vor einigen Jahren nach einer Violinkomposition für ein Lisztfest forschte, spielte mir der Zufall ein längst vergessenes Werk des Meisters in die Hand. Es war die Paraphrase über das Lied „Die drei Zigeuner" für Violine und Pianoforte. Auf dem letzten Blatte der bei C. F. Kahnt Nachfolger erschienenen Komposition befindet sich Liszt gedrucktes Autogramm: „Ecrit pour Remenyi Ede, mai, Berne 1864 (Madonna del Rosario").
Ich las das Werk durch und überzeugte mich, daß es dem Inhalt und der Form nach einer ungarischen Klavierrhapsodie nabesteht. Ein Unterschied zeigte sich vornehmlich darin, daß Liszt in dieser Violinkomposition durchweg ungarische Originalthemen verwendet, was den Wert der Komposition noch erhöht. Die langsamen Themen sind pathetisch-traurig, die schnellen von einer übersprudelnden Mannigfaltigkeit. In Erinnernng an die längst dahingeschwundenen Zeiten, da ich mit dem großen Meister musizieren durfte, entschloß ich mich, seine interessante echt ungarische Komposition der Vergessenheit zu entreißen. Ich habe sie, wo es mir notwendig schien, durchaus in seinem Geiste ergänzt, für den Konzertgebrauch eingerichtet und instrumentiert. Ich bin des Glaubens, daß dieses typische Werk Franz Liszts das Interesse der ganzen musikalischen, vornehmlich aber der Geigerwelt erwecken wird.

Pädagogisches

Hermann Heiß, Sieben Stücke für Streichquartett oder Streichorchester nach Belieben mit Baß.
Chr. Friedr. Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde

Aus der Spielanweisung: Allgemeine Forderung: Bescheidenheit in der Dynamik. Zurückhaltung in der Tongebung. Nie an Bogen sparen. Nie solistisch spielen. Immer auf das Gesamte hören. Führen und führen lassen wo es angebracht ist.

Edgar Rabsch, Spielmusik für Kinder für Blockflöte und Klavier und (nach Belieben) allerlei Schlagzeug. *Chr. Friedr. Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde*

Aus den Bemerkungen zur Ausführung: Diese kleine Folge von Stücken entstand, um spielbegeisterten Sextanern und Quintanern eine ihnen eigene Musik zu geben. Alle Instrumente sind so leicht wie möglich gehalten. Nach und nach treten in den Stücken kleine Erschwerungen ein; bei den Blockflöten z. B. einige leicht zu greifende Gabelgriffe, beim Schlagzeug rhythmische Schwierigkeiten. Für den Flötenchor wurde der Umfang einer None (c'—d'') nicht überschritten. Den Soloflöten wurden einige weitere Töne, auch Gabelgriffe zugemutet. Die Klavierstimme ist absichtlich leicht gehalten, um Anfängern das Mitspielen zu ermöglichen. . . Es wird zum Spielen dieser kleinen Musik wenig Können vorausgesetzt, aber viel Freude an der Sache!

Vito Frazzi, Alternierte Tonleitern für Klavier mit Fingersätzen von Ernesto Consolo.
A. Forlivesi & C. Florenz

Bernhard Sekles, Der Violinbaukasten, 10 Volkslieder für den ersten Violinunterricht, in der ersten Lage mit Begleitung einer zweiten Violine oder des Klaviers (auch als Trio spielbar) in je 16 Ausführungsmöglichkeiten.

– Musikalische Geduldspiele, Elementarschule der Improvisation:
Heft 1: Rhythmische Uebungen. Melodisch-harmonische Übungen (zweist.).
Heft 2: Melodisch-harmonische Übungen (dreist.),
Heft 3: Halbfreie Übungen. Freie Übungen.
Schott, Mainz

Aus dem Vorwort: Nicht als ob jedes Kind, das Musikunterricht genießt, zum Komponisten entwickelt werden sollte, nein, als ein eminent erzieherisches Mittel soll die Improvisation bereits in den Elementarunterricht einbezogen werden. Nun ist es klar, daß nicht die fehlerhaft-naturalistische, sondern einzig die geschulte Improvisation ihrer hohen Aufgabe gerecht zu werden vermag. Der Weg des angehenden Musikers von der Harmonielehre über den Kontrapunkt zur freien Form ist ein zu weiter, und setzt eine bereits zu entwickelte Intelligenz vo aus, als daß er hier beschritten werden könnte. Es galt daher, eine Methode zu finden, die mit nahezu völliger Ausschaltung des Begrifflichen die harmonischen und melodischen Grundgesetze durch eine neu zu schaffende, streng systematische Gehörbildung ersetzt. Daß diese neue, rein praktische Methode außerdem als lebendige Ergänzung der üblichen, sogenannten theoretischen Satzlehre benutzt werden kann, ist selbstverständlich.

Heinrich Martens, Musikalische Formen in historischen Reihen, Spiel- und Singmusik für den Musikunterricht und für das häusliche Musizieren. Vierter Band: Das Rondo, bearbeitet von Fritz Piersig; sechster Band: Der Marsch, bearbeitet von Heinrich Spitta.
Chr. Friedr. Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde

Der Aufbau der Hefte schließt sich der Tendenz der vorangegangenen Teile an: vom musikalischen Beispiel aus eine gedrängte Quellenkunde der Formenentwicklung zu geben. Das ist trotz des engen Raumes auch in diesen Heften wieder völlig gelungen. Mir scheint sogar, daß die Reihe immer weitzügiger und besser wird. Spittas „Marsch" stellt in seiner Gruppierung des Materials, in seiner Herausschälung der Entwicklungstypen und der Herauslösung des Marsches aus dem Volkslied eine bedeutsame eigene Leistung dar.

Kurt Schubert, Die Technik des Klavierspiels. Sammlung Göschen.
de Gruyter & Co., Berlin / Leipzig

Der Verfasser gibt zuerst einen Umriß der gesamten pianistischen Ausbildung und geht dann in einzelnen Kapiteln auf die Aufnahme und Deutung des Notenbildes den Bewegungsvorgang beim Klavierspiel und den Fingersatz ein. Das kleine Buch ist klar geschrieben, übersichtlich geordnet und überall mit Beispielen belegt.

Annemarie Flügel, Jugendbewegung und Jugendmusik. Kurzgefaßte Einführung in die Entwicklung der Jugendbewegung und Jugendmusik, mit Angabe der einschlägigen Bücher, Fachzeitschriften und Liedersammlungen. *Aug. Steiger, Moers*

Hans Mersmann

Musikleben

Ein Musikfest

Ernst Schoen

Man soll die Feste feiern, wie sie fallen. Dieses Leitmotiv eines satten Opportunismus mag sich als Brandmalerei in der guten Stube einer Kleinbürgerswohnung nicht schlecht ausnehmen. Daß seine Anwendung auf die gesellschaftspolitische Lage der Musik wie überhaupt der Kunst heute so gut passe wie die Faust aufs Auge, diese Meinung habe ich mit Befriedigung schon mehrmals auch in dieser Zeitschrift gelesen. Aber diese Befriedigung wandelt sich schnell in bitterste Unzufriedenheit, wenn immer wieder festgestellt werden muß, daß die Gegner einer schlechten Sache und ihre Autoren wie Völkerbundsmitglieder freundschaftlich miteinander hausen, ja oft sogar sich als, ach zwei Seelen und ein Gedanke in derselben Brust aufhalten können. Setzen wir selbst anstelle des unmöglich gewordenen Begriffs „Musikfest" einen nüchterneren wie „Musikausstellung" in Analogie zu „Kunstausstellung", so bleibt unser Ungenügen dennoch bestehen. Was nützt mich die schönste Ausstellung neuer Kunst, wenn das ständig abnehmende Häuflein der Käufer sein Geld nur noch für die Auktionen der alten anlegt. Aber noch mehr; der große Ausverkauf der Traditionswerte sieht sein letztes Stündchen nahen, wenn wie heute die Künstler gehalten sind, die Grundlagen nicht nur ihrer Arbeit, sondern gleichzeitig ihrer geistigen und wirtschaftlichen Existenz einer Generalrevision zu unterziehen. Neue Werte können nicht gefragt werden, weil sie sich in Bezirken des Lebens aufhalten, die dem Griff des Marktes, ja der Idee des Marktes überhaupt, entzogen sind. Für die Kunst, die heute wie je an wenigen Plätzen schwer erarbeitet wird, darüber sollten sich die guten Künstler einig sein, gibt es keinen Markt mehr sondern nur noch einen Kampfplatz. Wenn noch eine Ausstellung heute geschriebener Musik zusammen mit der der letzten Jahrzehnte möglich wäre, so müßte sie aussehen wie eine Bilderaustellung, die in Frankfurt vor kurzem veranstaltet wurde. Sie müßte ein Rechenschaftsbericht sein, der freilich, wie auch in jenem Fall, ganz anders auslaufen würde, als seine Veranstalter es sich vorgestellt haben mögen. Wie jene Ausstellung von Cézanne und van Gogh als Vätern eines noch heute angewandten malerischen Handwerks ausging, so müßte diese, bei den späten Kompositionen Debussys, den mittleren Strawinskys und den frühen Schönbergs beginnend, endlich einmal die Entwicklungslinie jener Werke nachzeichnen, die teilweise nur einmal, teilweise auch noch gar nicht aufgeführt, die Musikgeschichte der letzten Jahrzehnte bis zum heutigen Tage darstellen und die in dieser Zusammenstellung wohl eine sinnvoll ausgefüllte Musikwoche ergeben könnten, die so deutlich spräche, daß gar manchem reaktionären Snob davon die Ohren klingen könnten, wenn er sie auch anstatt mit Wachs mit dem Sirenengesang des Elektizismus verstopft hat.

Wovon sollte eine solche Musikausstellung den Musikern, wie jene Malereiausstellung den Malern, Rechenschaft ablegen? Sie könnte dazu dienen, die Geister reinlich zu scheiden. Sie sollte es deutlich machen, welche Aufgaben vergangene gesellschaftliche Situationen den Künstlern dieser Vergangenheit gestellt haben, auf welche Weise die

Meister unter ihnen sich dieser Aufgaben bemächtigt haben, welche Aufgaben sie uns hinterließen, und welches entscheidende Gesicht diese Aufgaben durch die heutige und ständig wechselnde gesellschaftliche Situation empfangen. Unter diesem Gesichtspunkt müßte eine solche Musikausstellung, wie die Frankfurter es für die Malerei tat, auch den feigsten und verschlafensten Duckmäuser mit der Nase darauf stoßen, welche unter den heute arbeitenden Komponisten ihre Kunst gutgläubig oder zynisch nur als Narkotikum, als Flucht vor dem Leben für sich selbst und ihr Publikum betreiben, und welche in der handwerklichen Moral der Gestaltung oder im Ringen um gesellschaftliche Verantwortlichkeit wirklich die Musik von heute schreiben.

Eine Betrachtung wie diese bedarf keines äußeren Anlasses. Sie ist nur ein kleiner und zufällig grade hier auftretender Bestandteil eines ebenso natürlichen wie beständigen Kampfes, welcher den wenigen Erscheinungen wirklich neuer Musik und ihren Trägern zu klarer Gestalt und zum angemessenen Platz innerhalb des Übergangschoas der heutigen gesellschaftlichen Ordnung verhelfen möchte. Wenn sie hier, vielleicht fehl am Platze, auftritt, so verdankt sie das beileibe nicht dem Umstand, daß ein Ereignis wie das letzte Musikfest der „Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik" in Oxford und London zum neunten Mal Wirklichkeit werden konnte, sondern vielmehr dem anderen, daß vermöge der gesellschaftlichen Unordnung, von der hier die Rede ist, bei dieser Gelegenheit zwei Werke neuer Musik in der gespenstischen Nachbarschaft einer Mehrheit kleiner musikalischer Beschwörungen vergangener Jahrhunderte auftreten konnten, als wenn das garnichts wäre. Die Namen ehrwürdiger Akademiker wie Roussel und Williams, die Namen junger Toren wie Lambert, Delannoy, Goossens, Pilati, Palester, Dukelsky, Castro, Quinet sind dem Publikum von der Tagespresse ordnungsmäßig serviert worden. Im vorliegenden Zusammenhang sind sie mit einem Bann belegt, schon indem sie niedergeschrieben werden. Mit Sympathie seien der ernsthaft bemühte Joseph Koffler, der naive Jean Cartan und der geschmackvolle Otto Jokl genannt. Vor einem Hinweis auf die beiden einzigen modernen Werke, die in London aufgeführt wurden, sollen aber noch zwei kleine Bemerkungen stehen, die für den heutigen musikalischen Geist des gastfreien England die eine, die andere für den Geist der Entstehung eines solchen Musikfestes sprechen.

Eine Sonderaufführung in Oxford brachte von englischen Kindern aufgeführt Hindemiths kleines Celegenheitsstück „Wir bauen eine Stadt". Es ist bezeichnend, daß diese Arbeit von den mitwirkenden Erwachsenen in eine typisch giftfreie Atmosphäre zwischen Montessori und sentimentaler Weihnachtsaufführung ohne Schwierigkeiten hineinprojiziert werden konnte. In einem Orchesterkonzert standen in der gleichen Reihe eine der sublimsten Blüten europäischer Geisteskultur, Weberns Symphonie, und ein programm-musikalisches Machwerk des bekannten amerikanischen Operettenkomponisten Gershwin. Nach uns die Sintflut!

Unsre Sonderaufgabe muß es sein, Jeden, der neue Musik hören oder aufführen will, nachdrücklich auf die beiden oben erwähnten Werke hinzuweisen, deren dankenswerten Wiedergabe durch das Londoner Rundfunkorchester unter Leitung von Scherchen der Vermittlung von Edward Clark von der B. B. C. zu danken ist; ohne diese Vermittlung wären die übrigen Autoren und die beiden Dirigenten Casalla und Fitelberg mutmaßlich unter sich geblieben. Es sei als These vorausgeschickt, daß die Zwölfton-

komposition die einzig legitime heutige Entwicklungsphase der formalen Geschichte der europäischen Musik darstellt. Wenn Schönbergs Orchestervariationen auf diesem Gebiet bisher die orchestrale Leistung auf breitester und daher vielleicht zugänglichster Basis sind, wenn der „Wozzeck" die Eroberung der lebensgefährlich stagnierenden musikalischen Dramatik für dieses schöpferische Prinzip bedeutet, so ist Weberns Symphonie sicherlich bis heute nach Konstruktion und Klangerfindung das vollendetste und erschütterndste Werk dieses Prinzips in der Gattung lyrischer Musik.

Eine Welt, aber vielleicht keine trennende Welt, liegt zwischen dieser Komposition und den zwei Orchesteretüden des jungen Wladimir Vogel. Vogel, den Einflüssen Skriabins, Schönbergs und Busonis entwachsen, hat hier in voller Bewußtheit eine Arbeit geschaffen, die von möglichst Vielen gehört, verstanden und geliebt werden will. Seine im besten Sinn romantische melodische Phantasie, seine Meisterung und Ökonomie des Instrumentalkörpers und seiner Effekte, sein Sinn für formale Klarheit und Kürze haben diesen Versuch voll gelingen lassen. Die beiden Orchesteretüden werden noch viele Auditorien mitreißen. Es gehört in den Rahmen dieser Ausführungen, zum Schluß zu erwähnen, daß Vogels Arbeit und ihre Probleme in zunehmendem Maße an eine neue große heraufkommende Hörerschaft gerichtet sind.

Eine „Aktion" für wertästhetische Musikerziehung?

Oskar Guttmann

Ein Häuflein Mißvergnügter hat sich zu einer „Aktion für wertästhetische Musikerziehung" zusammengefunden, weil die heute geübte Musikerziehung wertun- oder unwertästhetisch ist, genau weiß man es noch nicht. Auch der Haupt-Akteur Willi Zimmermann, der der Propagandaversammlung in Berlin vorstand, hat es nicht erklärt. Denn das Geständnis, daß die Säulen der musikalischen Wahrheit: Bach, Mozart, Beethoven und Wagner auch die Grundlagen der neuen musikalischen Arbeitsgemeinschaft sind, und daß an ihnen jeder Dilettantismus zerflattert (nur der eigene dieser neuen Gemeinschaft nicht), offenbarte nichts Wesentliches. Im Grunde handelt es sich um folgendes:

Es geht den Privatmusiklehrern wirtschaftlich gar nicht gut. Ihrem Fachverband, dem „Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" ist es unerhörterweise nicht möglich, so im Handumdrehen die schwere Not der Zeit in die (angeblich) guten Zeiten von vor dem Kriege zu verwandeln. So sucht man nach Gründen dieses wirtschaftlichen Niederganges und sagt:

Die neue Musikerziehung und die aus ihr resultierende Musikausübung sind schädlich und ohne Wert. Die Erziehung in den Schulen, den Jugend- und Volksmusikschulen taugt nichts, weil nicht individuell und vor allem nicht zu hochwertigen Künstlern erzogen wird. Diese Aktionisten – das macht den Fall fast tragisch – haben noch nicht bemerkt, daß sich in den letzten Jahrzehnten eine wesentliche Umschichtung der Gesellschaft vollzogen hat. Mit Scheuklappen vor den Augen sehen sie nicht die soziologischen Veränderungen, wissen sie nicht, daß die gesellschaftliche Schicht, die ihnen noch vor

20 Jahren die Schüler schickte, kaum noch vorhanden ist. Aber eigensinnig wie Kinder oder alte Leute rufen sie immerfort: Wir, die individuellen, erfahrenen Musiklehrer, die wir die wirkliche, ästhetisch wertvolle Kunstausübung vermitteln, die wahre deutsche Kunst pflegen und allein den richtigen Künstler ausbilden, wir sind doch so wichtig für die Erhaltung eines gewissen Kulturniveaus, wir, wir haben keine Schüler! Daher: nehmt der Schule ihren neugeschaffenen Musikunterricht, schließt die mit staatlicher Unterstützung geführten laienhaften Jugend- und Volksmusikschulen. Denn dann werden wir sofort wieder Arbeit haben!

Tragisch, nicht lächerlich. Sie wissen nicht, daß sie auch dann keine Schüler mehr haben würden, weil diejenigen, die die Jugend- und Volksmusikschulen, deren Niveau unbestritten ist, besuchen, entweder eben gerade diese Art des Unterrichts wollen oder aber doch nichts bezahlen können, während wenigstens noch eine Anzahl Privatmusiklehrer dadurch etwas verdienen, daß sie an diesen Schulen als Lehrer tätig sind.

Bei einer soziologischen Umschichtung werden, ähnlich wie bei durch Technik verursachten Änderungen, manche Berufe schwer getroffen. Das ist kein Trost, für niemanden, aber eine unerbittliche Feststellung. Und an dem harten Gang der Entwicklung wird der verstiegene romantische (übel romantische) Dilettantismus dieser „Aktion" nichts ändern.

Ulkig (und gefährlich) wird die Angelegenheit freilich durch die Art, wie sie behandelt wird. Die zahllosen Verlautbarungen (die Menge tut es) dieser anscheinend nicht unbemittelten Aktion verüben an der deutschen Sprache fortgesetzt Notzucht. Die Banalität ihrer Gedanken verbirgt sich hinter einem Nebel unklarer Worte und verwirrender Formulierungen. Auch vor handfesten Unwahrheiten und gut getarnten Verleumdungen schreckt man nicht zurück. Wahrheit, auf die man sich gern in Verbindung mit dem Worte: Deutsch beruft, ist auch hier ein sehr relativer Begriff.

Hierhin gehört auch ein Satz aus der „Zeitschrift für Musik" (Juniheft 1931). In einem Aufsatz: Wer hilft dem Privatmusiklehrer? steht: „Haben wir völlig übersehen, daß auch Beethoven, auch Mozart und andere Meister der Vergangenheit einen gewissenhaften, im Einzelunterricht erfahrenen Lehrer brauchten, um ihr Genie in entwicklungsfähige Bahnen zu lenken?"

Nein, wir haben es nicht übersehen. Aber von dieser Aktion, diesen Wertästheten, diesen Rein-Idealisten zum Leben der Gegenwart gibt es keine Brücke.

Melosberichte

Pflege neuer Musik in Freiburg i. Br.

Überall drücken Finanzfragen das künstlerische Niveau. Darum ist es sehr beachtlich, wenn es dem musikalischen Oberleiter eines städtischen Musikbetriebes gelingt, ein Programm durchzuführen, das zahlreiche exponierte Werke in guten Aufführungen herausstellt und zugleich im übrigen dem Repertoirebedürfnis des breiten Publikums genügt. Hierdurch werden sowohl die Ansprüche des in Freiburg recht großen Kreises von lebendigen, mit der Zeit gehenden Gebildeten, wie auch die Wünsche der Bürgerschaft befriedigt.

Wer bereit war, konnte in Freiburg in der vergangenen Saison einen Überblick über alle repräsentativen Formen neuer

Musik bekommen: *Béla Bartók* spielte sein Klavierkonzert, *Hindemith* sein neues Bratschenkonzert. Man hörte *Strawinskys* „Oedipus", *Honeggers* „König David", ferner in der Oper *Alban Bergs* „Wozzeck" und *Weismanns* „Gespenstersonate". Ferner waren in den Symphoniekonzerten die Namen Ernest Bloch, Debussy, Ravel, Kodaly, Respighi, Richard Strauß, Reger, Hermann Unger, Hans Wedig neben der Klassik und Romantik vertreten. Dies alles unter Leitung von *Hugo Balzer* in gründlichster Einstudierung und ausgezeichneter Wiedergabe.

Dazu traten ergänzend verschiedene Aufführungen kleiner Werke an anderen Stellen. Im Rahmen einer Trimesterschlußwoche kam im „Musik-Seminar der Stadt" das *Lehrstück von Hindemith-Brecht* als „Studienaufführung" durch Studierende zur Aufführung; ferner im selben Rahmen Hindemiths Solosonate für Violine op. 31, I (Otfried Nies) und seine Reihe „kleiner Stücke" für Klavier (Edith Axenfeld) als Schlußabend eines acht Abende füllenden Kurses über Stilformen neuer Musik (Dr. Erich Doflein), in welchem neben zahlreichen Schallplatten Klavierwerke von Hindemith, Hermann Reutter, Skriabin, Prokofjeff, Strawinsky, Bartók und anderen zur Vorführung kamen. Vorangegangen war im Winter ein Kursus über „Neue Musik im Unterricht" (Dr. E. Katz). An der Universität führte *Prof. Dr. W. Gurlitt* mit seinen Studenten im Rahmen eines öffentlichen Abends des Collegium musicum u. a. Hindemiths „Frau Musica" auf, ferner zur Feier der Rektoratsübergabe *Wolfg. Fortners* Sweelinck-Suite; außerdem war durch ihn ein Abend mit neuen Orgelwerken (Karl Mathaei) angeregt. Schließlich wurde zugunsten der „Studentenhilfe" von Schülern der *„Jasager"* von Weill-Brecht aufgeführt.

Erich Doflein

Baseler Musikaktivität

Wenn auch nicht mehr so sehr des Kampfes, so bedarf es doch vieler Arbeit, um in mittelgroßen Städten der Gegenwartsmusik den ihr gebührenden Platz einzuräumen. Die Basler Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik hält ihr Bestreben mit Recht noch nicht für überflüssig, sie war im Gegenteil auch in der vergangenen Saison sehr tätig. Zwei ihrer fünf Studienaufführungen, die ihren Mitgliedern gratis gegeben werden, waren einzelnen Komponisten gewidmet; es wirkte das eine Mal der Freiburger *Julius Weismann* bei der Interpretation seiner neuesten Schöpfungen mit, das andere Mal spielte *Else C. Kraus* (Berlin) das gesamte Klavierwerk Arnold Schönbergs. Zwei andere Berliner Künstler *Stefan Frenkel* und *Franz Osborn*, spielten Lopatnikoff, Hindemith, Jarnach, Höffer und Tiessen; die Winterthurer *Joachim Röntgen* und *Ewald Radecke* Hindemith, Pijper, Krenek und Ravel; Hindemiths Serenaden, drei geistliche Lieder von Kaminski und die Wandersprüche von Schoeck standen im Mittelpunkt des von *Alice* und *Walter Frey* (Zürich) übernommenen Programms. Neben ihren eigenen Veranstaltungen verhalf die I. G. N. M. einer großen Veranstaltung des Basler Kammerorchesters zur Durchführung. Attraktion war hier Strawinsky als Interpret seines Capriccios und als Dirigent seines Apollon Musagète. Nicht minder bedeutsam blieb jedoch auch die Uraufführung der fünften Sinfonie von *Conrad Beck*, wie denn überhaupt *Paul Sacher*, sein Kammerchor und sein Kammerorchester regste Tätigkeit auch auf noch ungeebten Pfaden entfalteten. Umrahmt durch Werke von Roussel und Strawinsky hörte man zwei Konzerte von Hindemith, die neue Bratschenmusik vom Komponisten selbst, das Violinkonzert von Walter Kägi vorgetragen. Tiefsten Eindruck hinterließ das Oratorium „Miroir de Jésus" des Franzosen *André Caplet* und endlich erlebten die Schweizer Rudolf Moser und Müller von Kulm Uraufführungen. Der stets gegenwartsgesinnte Münsterorganist Adolf Hamm brachte in jedem seiner vier Orgelkonzerte ein Stück eines jungen Schweizers – Willy Burkhard, Armand Hiebner, Albert Moeschinger, Rudolf Moser – zur ersten Aufführung.

Aber auch an Neuentdeckungen fehlte es nicht in Basel. Die wichtigsten fallen in das Gebiet der musikalischen Dramatik: drei Barockopern waren binnen weniger Wochen hier zu hören. Zunächst nichts

Geringeres denn eine deutschsprachige Uraufführung von *Rameaus* erster Oper „Hippolyt und Aricia". Weit mehr noch als bei Händel sind die Wiederbelebungsversuche hier bei diesem theaterbesessenen Franzosen gerechtfertigt. Nicht nur, daß er sich einen zwar bunten, doch effektvollen Text ausgesucht hat; er schreibt überdies eine in Melodik, Harmonik und Instrumentation stark fesselnde Musik. Musikdirektor Hans Münch dirigirte als Gast dieses Werk, dem ein großer Erfolg beschieden war. Wenn der Eindruck der bühnenmäßigen Interpretation von *Purcells* „Dido und Aeneas" nicht von derselben Intensität war, so muß in erster Linie daran erinnert werden, daß der Engländer sein Stück nicht für die Grande Opéra in Paris, sondern für ein ländliches Mädcheninstitut schrieb. Die Musik an sich betrachtet hält ein nicht minder hohes Niveau. Hier waltete Paul Sacher mit seinem hervorragenden Kammerchor am Dirigentenpult. Rameau und Purcell fanden in Direktor Dr. Oskar Wälterlin einen stilbewußten Inszenator. Das dritte Werk dieser Gattung, Mozarts „Idomeneo", fand im Rahmen des zweiten Basler Mozartfestes, gleichfalls durch Kammerchor und Kammerorchester, wenigstens eine konzertmäßige Wiedergabe. Nach einer szenischen hat man kaum Verlangen, da sie ohne tiefeinschneidende Kompromisse doch nicht möglich ist. Man freut sich so viel ungehemmter der tiefen, reinen, zuweilen auch etwas sehr zeitgebundenen Musik Mozarts.

Hans Ehinger

Neue Musik im Westen Kapellmeister *Max Sinzheimer,* der sich große Verdienste um die neue Musik in *Mannheim* erworben hat, führte in der vergangenen Konzertsaison mit dem Männergesangverein „Liederkranz" Honeggers *„König David"* auf, jeweils mit *Karl Ebert* als eindrucksvollem Sprecher. Die zweite Aufführung geschah vor dem gewaltigen Forum der Freien Volksbühne, wobei Honeggers „Pacific 231", Gronostays Vorspiel zu einem Film „Sprengbagger 1010" und Nicks lyrische Suite „Leben in dieser Zeit" vorausgingen. Sinzheimer ist auch die eigentliche Triebkraft, der Organisator der Veranstaltung *„Neue Chormusik Mannheim 1931"*, die vom 2. bis 4. Oktober stattfinden wird. Die Tagung, in gewissem Sinn eine Fortsetzung von Donaueschingen und Baden-Baden, soll einen Querschnitt durch das heutige Chorschaffen geben. Das Programm ist nach den Stichworten: Kultische, Konzertante und Kollektive Chormusik aufgezogen. Eine Reihe von Chorvereinigungen von Mannheim und Umgebung hat sich in uneigennütziger Weise zur Verfügung gestellt.

Bei der Einweihung des neuen Universitätsgebäudes in *Heidelberg* — es handelt sich um die hochherzige Stiftung des früheren amerikanischen Botschafters Shurmann – kam als bestellte Festmusik die Kantate über Goethes *„Grenzen der Menschheit"* von *Wolfgang Fortner* zur Uraufführung. Es ist keine „rauschende" Festmusik, dafür aber ein charaktervolles Musikstück, das der Gedankentiefe des Goetheschen Textes mit der Klarheit eines unromantischen Kopfes beizukommen sucht. Das Werk hebt mit einer feierlichen Fanfare an, solistisch geführt von zwei Trompeten und einer Posaune, einem prägnanten Wechselspiel, das den Begriff der „Fanfare" in interessanter Weise thematisch umsetzt. Das Gedicht selbst ist in vier Stücke aufgeteilt, bei denen Chorsätze mit einem Baritonsolo abwechseln. Auch hier besticht die autonome Führung der Stimmen. Die Aufführung unter *H. M. Poppens* Leitung war ein voller Erfolg — für den Komponisten und für den fortschrittlichen Geist, der sich in diesem Auftrag kundtat. Das Solo sang Kammersänger *Franz Schuster*, dessen herrliche Stimme bei dieser Gelegenheit einmal aus der Vergrabung in Karlsruhe vor einer großen Öffentlichkeit auftauchte. Bachs *„Magnificat"* beschloß den festlichen Morgen, dessen Musik, trotz aller zeitlichen Divergenz, eine einheitliche Linie aufwies.

Karl Laux

Notizen

Oper und Konzert

Das *Königsberger Opernhaus*, Intendant *Dr. Hans Schüler*, wird in der Spielzeit 1931/32 folgende Werke zur Aufführung bringen. Die Spielzeit wird eröffnet mit einer Neuinszenierung von Mozarts „Cosi fan tutte". Es folgt eine Neuinszenierung des Ring der Nibelungen und einiger bekannter Repertoirewerke wie „Traviata", „Freischütz", „Falstaff", „Ariadne auf Naxos". Als Erstaufführungen für Königsberg sind vorgesehen Hindemith „*Neues vom Tage*", Strawinsky „*Pulcinella*", Milhaud „*Der arme Matrose*", Wagner-Regeny „*Jakob und Esau*", Joh. Seb. Bach „*Phöbus und Pan*" (szenische Aufführung), Haydn „*Der Apotheker*" (Zum 200. Geburtstage des Meisters), Goethe „*Claudine von Villa Bella*" mit der Musik des alten Königsberger Komponisten *Joh. Friedrich Reichardt* (1752—1814), Weinberger „*Schwanda, der Dudelsackpfeifer*", Pfitzner „*Das Herz*". Als musikalischer Oberleiter wurde *Bruno Vondenhoff* verpflichtet, der gleichzeitig Leiter der Königsberger Sinfonie-Konzerte ist und im Königsberger Rundfunk 10 Sinfoniekonzerte dirigiert. Als Oberregisseur wurde neu verpflichtet *Wolfram Humperdinck*, der Sohn des Komponisten. Die musikalische Oberleitung der Operette übernimmt Kapellmeister *Werner Franz* vom Stadttheater in Görlitz. In der Operette sind u. a. folgende Werke zur Aufführung vorgesehen: „Das Spitzentuch der Königin" von Joh. Strauß, „Boccaccio" von Suppé, „Orpheus in der Unterwelt" von J. Offenbach, „Jim und Jill" von Ellis und Myers, „Alles Schwindel" von Spolianski.

Kurt Weill arbeitet an einer neuen Oper „*Die Bürgschaft*". Der Text ist von dem bekannten Bühnenmaler *Caspar Neher.*

Die ersten Premieren der *Städtischen Oper* in *Berlin* sind Verdi: „Macbeth" (in einer aus den beiden Fassungen zusammengezogenen Bearbeitung von *Stiedry*) und die „*Soldaten*" von Gurlitt.

Das Stadttheater Augsburg bringt diesen Winter *Verdis* Jugendoper „*Die Schlacht von Legnano*" in der Bearbeitung und Inszenierung von Oberspielleiter *F. X. Bayerl* zur Uraufführung.

Das Stadttheater *Magdeburg* plant Aufführungen von Verdis „*Nebukadnezar*", „*Das Herz*" von Pfitzner und „*Die schlaue Witwe*" von Wolf-Ferrari.

Die Städtischen Bühnen in *Hannover* bereiten die Uraufführungen der „*Prinzessin Brambilla*" von Walter Braunfels und der Oper „*Der Freikorporal*" von Georg Vollerthun vor.

Die deutsche Uraufführung der „*Konzertmusik für Blechbläser*" von *Paul Hindemith* findet als Übertragungskonzert der Berliner Funkstunde Anfang November in der Berliner Singakademie statt. In diesem Konzert gelangt auch *Hindemith's „Concertino für Trautonium*" (ein nach dem Erfinder *Dr. Ing. Trautwein* benanntes elektro-akustisches Musikinstrument) und Streichorchester zur Erstaufführung. Die Konzertmusik für Blechbläser und Streicher wird nach Berlin in zahlreichen anderen Städten (Hamburg, Elberfeld, London, Wien usw.) zur Aufführung gelangen.

Strawinskys neues Violinkonzert wird der russische Geiger *S. Dushkin* mit dem Komponisten als Dirigenten am 23. Oktober in einem Konzert der Berliner Funkstunde zur Welturaufführung bringen; weitere Aufführungen folgen darauf in vielen großen Städten u. a. London, Paris, Oslo, Frankfurt a. M., Köln, Hannover, Darmstadt usw.

Die Uraufführung des Oratoriums „*Das Unaufhörliche*" von *Paul Hindemith* findet am 20./21. November unter *Otto Klemperer* in Berlin statt. Einige Tage später, am 28. November, bringt die *Mainzer Liedertafel* das Werk zur Feier ihres 100 jährigen Jubiläums unter der Leitung *Hermann von Schmeidels* heraus. Zahlreiche Aufführungen in Deutschland, der Schweiz, in England und Amerika werden darauf folgen.

Der *Magdeburger Madrigalchor* (Leitung Martin Jansen) führte Bachs Matthäus-Passion in Originalbesetzung, also mit einer Anzahl von Sängern und Instrumentalisten, wie sie vermutlich dem Thomaskantor zur Verfügung stand, auf. Es wirkten mit 30 Sänger (die Sologesänge werden, Bachs Praxis entsprechend, von Stimmen aus dem Chor ausgeführt) und 30 Musiker, ferner noch einige Knaben als Choralisten.

Prof. Dr. Erich Deutsch hat in der Wiener National-Bibliothek ein mehr als 100 Jahre verschollenes Originalwerk von *Jos. Haydn* aufgefunden. Es handelt sich um „*Zwölf deutsche Tänze*" für Orchester, die Haydn im Jahre 1792 für die erste Redoute der „Wiener Pensionsgesellschaft bildender Künstler" geschrieben hat. Die für kleines Orchester (ohne Bratschen) angelegten Tänze erscheinen z. Z. in einer Neuausgabe.

Wilhelm Furtwängler hat die I. Sinfonie von *Bernhard Sekles*, die auch auf dem diesjährigen Tonkünstlerfest in Bremen einen großen Erfolg davontrug, auf das Programm seiner Gastkonzerte in Mannheim gesetzt.

Am 25. Oktober findet eine Aufführung der Orff'schen Neugestaltung von Monteverdis „*Klage der Ariadne*" unter Leitung von *Alexander Schaichet* in *Zürich*, am 26. Oktober eine Aufführung des „*Orfeo*" durch den Lehrergesangverein *Fürth* unter *O. J. Englmaier* statt. Weitere Aufführungen folgen dann: Berlin, Mülheim und Würzburg.

Eine Serenade für Violine, Klarinette und Fagott von *Igor Markevitch* brachte die bekannte russische Tänzerin *Sonja Korty* in einem Kurhauskonzert in Wiesbaden mit großem Erfolg zur tänzerischen Uraufführung. Frau Korty wird demnächst auch ein Ballett nach der s. Zt. auf dem Kammermusikfest in Baden-Baden erstmalig aufgeführten Musik für ein mechanisches Instrument (Welte-Mignonorgel) von Paul Hindemith kreieren.

Das neue Oratorium von *Joseph Haas* „Die heilige Elisabeth" ist – ein seltener Fall für ein großes Chorwerk – bis jetzt von über 40 Chorvereinigungen angenommen worden. Die Uraufführung findet am 11. Nov. in Kassel unter Leitung von *B. Ständer* statt.

Bodo Wolf hat mehrere Goethe-Gesänge geschrieben: Einige Stücke aus den „Chinesisch-deutschen Jahres- und Tageszeiten" für hohe Singstimme und Orchester, sowie Goethes „Bretzellied" für Frauenchor. Letzteres gelangte kürzlich in *Breslau* zur Uraufführung. Die Orchestergesänge kommen zu Beginn nächster Saison in *Frankfurt a. M.* zur Darbietung. Ebenso das neueste Werk Bodo Wolfs: „Lustige Ouvertüre mit Tripelfuge für Orchester op. 50".

Im November findet im Kölner Rundfunk unter Leitung von *Wilhelm Buschkötter* die Uraufführung eines Cembalo-Konzertes von *W. Friedemann Bach* statt, das *Prof. W. Eickemeyer* im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, herausgibt. Den Cembalo-Part spielt die Wiesbadener Pianistin *Heida Hermans.*

Zur Förderung zeitgenössischer Tonsetzer beabsichtigt das *Berliner Sinfonie-Orchester* mit seinem Dirigenten *Dr. Ernst Kunwald* im kommenden Winter die Durchführung seines schon länger erwogenen Planes: In einigen *Sonderkonzerten* soll es, besonders unter Berücksichtigung des Nachwuchses, zeitgenössischen Komponisten gegen einen geringen Unkostenbeitrag ermöglicht werden, vorwiegend unaufgeführte Werke dem großen Publikum durch den genannten Tonkörper zu Gehör zu bringen.

Auch das *Fränkische Kammerorchester Nürnberg* (Leiter: Kapellmeister Markus Rümmelein), dessen Mitglieder durchwegs Berufsmusiker sind, beabsichtigt Werke lebender Komponisten aufzuführen. Jeder Komponist, dessen Werke zur Aufführung gelangen, wird zu einem kleinen Unkostenbeitrag verpflichtet. Einsendungen nebst Rückporto erbeten an das Sekretariat des Fränkischen Kammerorchesters Nürnberg, Mittlere Pirkheimerstraße 47.

Für die intimen Kunstabende neuer Musik in *Nürnberg* (Leitung *Markus Rümmelein*) wurde *Erich Simmerts* „Kleine Kammermusik" für Sopranstimme, Flöte und Bratsche nach einem Text von Rilke zur Uraufführung im Winter 1931 angenommen.

Der Westdeutsche Kammerchor in Hagen brachte aus Anlaß seines zehnjährigen Bestehens ein Werk für vierst. gemischten Chor mit Orgelbegleitung, den „Engelsgesang" von Artur Laugs unter Konservatoriumsdirektor Otto Laugs zur Uraufführung.

Tagungen

In *Lübeck* findet vom 30. September bis zum 6. Oktober eine *nordische Orgelwoche* statt, bei welcher Werke des norddeutschen Orgelmeisters Bach, alte Polyphonie und zeitgenössische Werke nordischer Orgelkomponisten aufgeführt werden. Außer den Lübecker Chören wirken auch der Palestrinachor aus Kopenhagen und eine Reihe skandinavischer Musiker mit.

Anfang August fand in *Salzburg* eine von der *Internationalen Stiftung Mozarteum* veranstaltete musikwissenschaftliche Tagung statt, deren Hauptverhandlungsgebiete Mozartforschungen und aktuelle Fragen der Musikwissenschaft bildeten. Es wurde unter anderm die Herausgabe eines Mozartjahrbuchs beschlossen. Der Magistrat der Stadt Wien soll gebeten werden, die Grabstätte Mozarts in seinen dauernden Schutz zu nehmen.

Infolge der wachsenden wirtschaftlichen Schwierigkeiten wird die für die Zeit vom 5.–10. Oktober d. J. geplante *9. Reichsschulmusikwoche* verschoben.

Die *Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht* veranstaltet in Berlin von Oktober 1931 bis März 1932 in Verbindung mit der Deutschen Akademie für soziale und pädagogische Frauenarbeit einen wöchentlich zweistündigen *musikpädagogischen Lehrgang* für Kindergärtnerinnen, Hortnerinnen, Jugendleiterinnen, Wohlfahrtspflegerinnen und Sozialbeamtinnen. Leitung des theoretischen Kursus: Susanne Trautwein (Grundlagen der Melodielehre auf Tonika-Do aufgebaut, angewandte Liedkunde), Else Pitsch: (Instrumentalpflege im Anfang). Beginn des Kursus Mittwoch, den 21. Oktober von 18 bis 19.30 Uhr. Leitung des praktischen Kursus; Charlotte Blonsdorf (Selbstanfertigung von Bambusflöten); Käthe Jacob (Rhythmik); Waldtraut Lüpkes (Kinderlied, Kinderinstrumente, Bewegungsspiele); Else Pitsch (Melodie und Textimprovisationen). Beginn des Kurses Mittwoch, den 21. Oktober 16–$17^3/_4$ Uhr. Die Kurse sind organisch zu einem Lehrgang vereinigt, können aber getrennt besucht werden. Teilnehmergebühren: Theoretischer Kursus RM. 8.–, Praktischer Kursus RM. 6.–. Anmeldungen und Anfragen spätestens 15. Oktober an die Geschäftsstelle der Deutschen Akademie für soziale und pädagogische Frauenarbeit, Berlin W 30, Barbarossastraße 65, die auf Wunsch Programme versendet.

Personalien

Im Alter von fast 65 Jahren starb *Waldemar von Baußnern.* Siebenbürgener von Geburt, wurde er in Berlin zum Musiker ausgebildet und hat als Dirigent und Lehrer, später auch als Leiter mehrerer angesehener Musikschulen, seit 1916 des Hochschulkonservatoriums in Frankfurt a. Main gewirkt. Er war seit 1923 Lehrer an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin und Sekretär der Akademie der Künste. Seine Kompositionen (sieben

große und eine Kammersymphonie, zahlreiche Kammermusikwerke, Vokalmusik und mehrere Opern) beweisen neben einem starken Können Geschmack und Niveau.

Carl Bechstein, der Seniorchef der weltbekannten Pianoforte-Fabrik, starb an einem Herzleiden zu Starnberg im Alter von 71 Jahren.

Dr. Hanns Schmidt-Isserstedt wurde als Generalmusikdirektor an das Hessische Landestheater in *Darmstadt* berufen.

Friedrich Ammermann, Dramaturg und Hilfsregisseur am Opernhaus Frankfurt a. M. wurde als erster Opernspielleiter an das Stadttheater *Außig a. d. E.* verpflichtet.

Prof. Rudolph Ficker (Wien) ist zum Professor für Musikwissenschaft in der philosophischen Fakultät der Universität *München* ernannt worden.

Prof. Theodor Kroyer, Leipzig, wurde an die Universität *Köln* als Ordinarius für Musikwissenschaft berufen.

Walter Drwenski ist im Wintersemester 1931/32 als Lehrer für Orgelspiel an der Berliner Kirchenmusikschule (fachmusikalische Abteilung der Ev. Schule für Volksmusik) Spandau-Johannesstift tätig.

Die Berliner Kirchenmusikschule hat für das Wintersemester 1932 Cembalospiel als obligatorisches Fach in ihren Plan eingebaut. Das Cembalo hat die Firma Neupert, Nürnberg, gebaut und zur Verfügung gestellt.

Joseph Szigeti wird im Laufe der nächsten Saison einige ihm gewidmete Kompositionen von Joseph Achron (Suite), Alexander Tansman (5 Stücke), Eugène Ysaye und Ernest Bloch zur Aufführung bringen.

Professor Fritz Heitmann wurde eingeladen, in Leningrad eine Reihe von Orgelkonzerten zu veranstalten.

Herbert Brust, der ostpreußische Komponist, hat ein neues Werk „Konzert für Orchester und drei Saxophone", Opus 23, beendet.

Der Studienrat *W. Zahn* am Realgymnasium in Berlin-Pankow veranstaltete einen Abend mit neuer Musik, an dem Hindemiths „Wir bauen eine Stadt" und Stücke aus dem „Volksliederbuch für die Jugend" aufgeführt und von einem Primaner eine Reihe moderner Klavierkompositionen gespielt wurden.

■

Das Musikhistorische Museum *Neupert* in Nürnberg hat jüngst einen sogenannten Streichflügel aus dem Ende des 18. Jahrhunderts erworben. Es handelt sich um ein Klavierinstrument, dessen Saiten durch Streichen erregt werden. Ein zwischen Tasten und Saiten laufender Bogen wird durch Tretvorrichtung in Bewegung gesetzt und durch die jeweils angeschlagene Taste gegen die für diesen Ton bestimmte Saite gedrückt. Schon im 16. Jahrhundert hat der Gedanke, den sangbaren Ton der Streichinstrumente auf Klavierinstrumente zu übertragen, zu vielen Versuchen geführt. Von Erfolg gekrönt war die Arbeit des Nürnberger Meisters H. Haiden. Er baute im Jahre 1570 das erste brauchbare Streichklavier, das von den Zeitgenossen sogenannte „Nürnbergisch Gegenwerk". Haiden starb jedoch früh und seine Erfindung wurde nicht vervollkommnet.

Gemeinschaftsunterricht

Der Gesamtvorstand des RDTM hat auf seiner Sitzung in *Bad Pyrmont* die Frage des Gemeinschafts- und Gruppenunterrichts eingehend diskutiert und in einer ausführlichen Entschließung Stellung zu dieser augenblicklich viel erörterten musikpädagogischen Frage genommen.

Diese Entschließung betont eindeutig die strikte Ablehnung des Massen- und Klassenunterrichts nach amerikanischem Muster und unterstreicht die Vorzüge des Einzelunterrichts als die Unterrichtsform, die am zuverlässigsten und schnellsten zur musikalischen Leistung führt.

Der Gruppenunterricht, d. h. der gleichzeitige Instrumentalunterricht von 2–3 Schülern, die gleichzeitige Beschäftigung dieser Schüler die ganze Unterrichtsstunde gemeinsam mit dem gleichen Unterrichtsstoff, wird als *pädagogische Versuchsform* anerkannt, und es werden Bedingungen aufgestellt, die bei diesem Gruppenunterricht die pädagogische Qualität des Unterrichts und die notwendigen wirtschaftlichen Forderungen des Privatmusiklehrerstandes sichern.

Außer diesen Fragen wurden Maßnahmen erwogen, die zu einer wirtschaftlichen Besserstellung des Privatmusiklehrerstandes führen können. Dabei wurden Grundsätze für eine intensive Zusammenarbeit mit den öffentlichen Schulen und ihren Musiklehrern aufgestellt, für die baldigst die Förderung durch die Kultusministerien erwirkt werden soll.

Die Tagung, zu der außer dem Ehrenvorsitzenden *Generalmusikdirektor Prof. Max von Schillings* Teilnehmer aus allen Teilen des Reiches erschienen waren, stand unter Leitung des Vorsitzenden *Arnold Ebel,* dem für den Berliner Hauptvorstand des Reichsverbandes das Vertrauen einstimmig ausgesprochen wurde.

Preisausschreiben

Die Musikabteilung der Library of Congress schreibt für die Elisabeth Sprague Coolidge Foundation einen Preis von 1000 Dollars für Streichsextett aus. Schluß der Annahme: 30. September 1932. Die Sendungen sind zu richten an den Direktor der „Music Division", Library of Congress, Washington.

Das Reichsministerium des Innern hat im Einvernehmen mit dem preußischen Kultusminister für das im Juli 1932 in *Frankfurt a. M.* stattfindende 11. Deutsche *Sängerbundesfest* einen *Staatspreis* in Höhe von 10 000 Mark für deutsche Tonsetzer zur Gewinnung neuer wertvoller Chorwerke für Männer- oder gemischten Chor gestiftet. Die Einreichungsfrist beim Deutschen Sängerbund läuft am 1. Juli ab. Die Summe ist zur Hälfte für Werke mit Orchester, zur

Hälfte für a cappella-Chöre bestimmt. Die Verteilung der Preise geschieht durch ein Preisgericht, das das Ministerium in Verbindung mit dem Senat der Preußischen Akademie der Künste, Sektion für Musik, bestimmt. Die preisgekrönten Chöre sollen nach Möglichkeit beim 11. Deutschen Sängerbundesfest uraufgeführt werden.

Ausland

Frankreich:

Das Theater der Champs-Elysées in *Paris* wird im Herbst als *amerikanische* Opernbühne eröffnet werden. Im Repertoire befinden sich Respighis „*Versunkene Glocke*" und „Mephistopheles" von *Boito*. Für das letztere Werk ist *Toscanini* als Dirigent gewonnen.

Im Rahmen der *Pariser Concerts Poulet* findet am 18. Oktober die Erstaufführung des *Cembalo-Konzertes* von *Wilhelm Maler* statt.

Holland:

Das „*Cellokonzert*" von *Paul Hindemith* gelangt demnächst in verschiedenen Städten Hollands durch das Nederlandsch Kamerorkest zur Aufführung.

Italien:

Die vier größten Operntheater Italiens, die Mailänder Scala, das Theater San Carlo in Neapel, die Königliche Oper in Rom und die Oper in Genua haben sich zu einem *künstlerischen und finanziellen Konzern* zusammengeschlossen. Künftig sollen die Sänger für alle vier Bühnen zusammen verpflichtet werden und abwechselnd in den vier Städten auftreten.

Rußland:

Julius Ehrlich ist von der Sowjetregierung zum Leiter der russischen Staatlichen Oper in *Leningrad* ernannt worden. Weitere deutsche Künstler sollen nach der Sowjetunion berufen werden.

Tschechoslovakei:

Die *Ceska Filharmonia* in Prag brachte am 8. September eine *Serenade* für Orchester von *B. Martinu* zur Uraufführung.

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten.

Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. HEINRICH STROBEL, BERLIN; für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernspr: Gutenberg 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstraße 10

Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.)

Dem Heft ist »Der Weihergarten«, Verlagsblatt der Firma B. Schott's Söhne, Mainz (Nr. 8/9) beigefügt

Wichtige Neuerscheinung:

Jahrbuch der Deutschen Musikorganisation 1931

Mit Unterstützung des Reichministeriums des Innern und des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung herausgegeben von Leo Kestenberg, bearbeitet von Franz W. Beidler und Ellen A. Beidler

Umfang und Ausstattung: 1280 Seiten Lexikon-Format, blütenweisses Papier.
Einband: Ganzleinen. Entwurf von W. Reinking.

Preis gebunden RM. 30.–

Dieses Werk mit seinem ungeheuren, zuverlässigen Material gibt klare Übersicht und erschöpfende Auskunft über alle Fragen des Musiklebens. Es ist daher unentbehrlich für jeden, der behördlich, beruflich oder geschäftlich mit Musik zu tun hat.

Vorwärts, Berlin:
Wo irgend in Deutschland in organisierten Formen Musik getrieben, verbreitet, gepflegt wird, ob in Konzert oder Oper, Schule oder Verein, Kirche oder Rundfunk, über alles gibt das Jahrbuch eingehend und genau Auskunft. Ueber Reichs-, Staats- und Gemeindebehörden, Berufsverbände und Gesellschaften, über Orchester und Chöre, Veranstalter und Besucherschaft, öffentliche und private Lehrinstitute, Konservatorien und Laienunterricht, über Schrifttum, Verlag, Forschungsstätten, Bibliotheken; in allen Einzelheiten, soweit sie sich erfassen liessen, über Entstehung, Aufbau, Beschaffenheit, Wirkungsbereich, wirtschaftliche Grundlagen, praktische Aufgaben und ideale Ziele jeder Einrichtung, Unternehmung, Vereinigung, Körperschaft, Amtsstelle, deren Funktionen insgesamt den Zustand und Ablauf des Musiklebens zugleich ausmachen und bestimmen. So entsteht Glied für Glied, ein lückenloses, wahrhaft imposantes Bild vom tausendfältig verzweigten und verflochtenen Organismus der lebenden deutschen Musik. Dieses Jahrbuch, dessen klarer, knapper, sachlicher Text keinen schmückenden Zusatz vertrüge, besteht nur aus gedrängtem Inhalt. Als Nachschlagewerk fortan unentbehrlich für jeden, der über Musik in Deutschland Auskunft oder Belehrung sucht, bildet der schöne, stattliche Band, vorbildlich auch in seiner typographischen Ausführung, ein repräsentatives Werk der deutschen Kultur.

Georg Schünemann (Die Musik)
Das Jahrbuch ist kein blosses Nachschlagewerk, es verkündet für den, der zu lesen vermag, mit beredten Zungen das Lied von deutscher Musikliebe und Hingabe, es zeigt, dass die Musik mit unserm Leben auf seinen Höhen und in allen seinen Tiefen unlöslich verbunden ist. Wer unsere Art und Eigenart kennen lernen will, der wird in den ungeschminkten, sachlichen Berichten des Jahrbuches einen Führer finden, der besser als alle Leitartikel von der wahren Seele unseres Volkes spricht.

Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg

Musiker auf Reisen

Strawinsky privat

Heinrich Strobel

Als wir am Vormittag das Museum in Grenoble besichtigten – es ist ein durchaus sehenswertes Museum, das außer dem üblichen Durcheinander von Mittelmäßigkeiten eine glänzend organisierte Abteilung von zeitgenössischen Franzosen enthält – als wir diese Matisse und Picasso, diese Chirico und Lurçats und wie sie alles heißen, zum Staunen der meisten Besucher durchaus ernsthaft betrachteten, da schien es noch, als ob wir die kleine Reise nach Voreppe am Nachmittag noch bei leidlichem Wetter ausführen könnten. Aber als wir dann nach dem schönen Sonntagsdéjeuner in dem kleinen Hotel gegenüber dem Bahnhof als einzige Fahrgäste in den seconde-Wagen des Omnibus kletterten, hingen schon tiefgraue Wolken über den seltsam abgeschnittenen Bergen der Dauphiné, und in Voreppe goß es in Strömen. Zum Glück steht ein junger Mann am Bahnhof, der uns zu erwarten scheint. Es ist Strawinskys zweiter Sohn. Er verfrachtet uns in ein Auto, und in wenigen Minuten sind wir in dem Schloß, das Strawinsky seit Mitte Juli bewohnt.

Es ist noch nicht ganz möbliert. Eine große Vorhalle, daneben eine Art Salon noch mit dem angeschabten Plüschzeug des früheren Besitzers. Nur das Pleyel-Piano und die vielen Noten deuten darauf, daß ein Musiker hier wohnt. Strawinsky entschuldigt sich. Seine Sachen sind noch in Nizza. Er ist im Umzug. Er hat den ewig blauen Himmel satt und will jetzt einmal diese ruhige Gebirgsgegend, um zu arbeiten und um seine Familie beisammen zu haben: seine Frau, seine Mutter, seine beiden Söhne und seine beiden Töchter. Einer nach dem andern erscheint. Man spricht französisch und deutsch durcheinander. Dazwischen ruft Strawinsky auch einmal ein paar Worte russisch. Das Gespräch ist sofort im Gang. Strawinsky fragt nach Deutschland, nach Brüning, den er besonders schätzt, nach der allgemeinen Situation. Später muß ich Strawinskys Sohn Svietoslaw genau über die politischen Kräfte in Deutschland aufklären.

Es ist keine Spur von „Prominenten-Atmosphäre" in diesem wunderbar gelegenen Schloß von Voreppe. Wir werden mit einer Herzlichkeit empfangen wie alte Bekannte. Die weltmännische Überlegenheit, die aus Strawinskys Musik klingt, herrscht auch in seinem Haus. Auch der Charme seiner Persönlichkeit, seiner Konversation, sein Auftreten, im Konzert wie im eigenen Heim – alles hat die Grandezza und die Unfehlbarkeit des Weltmännischen.

„Aber kommen Sie, draußen ist es hell geworden". Und schon zieht er mich über die große Schwelle des Salons. Tief blau liegt der Himmel jetzt über dem steil ansteigenden Berg. Riesige alte Bäume lassen den Blick nur für Augenblicke frei. Wir

steigen ein paar Schritte hinauf. Schon breitet sich das Tal vor uns aus. Schwere Wolken noch in den Bergen. Aber an der Sonnenwärme spürt man, daß man südlich der Alpen ist.

„Sehen Sie, da drüben hat mein Vorgänger — es war ein Graf, dessen Ahnen in der Revolution eine große Rolle spielten – eine Orangerie anlegen lassen. Es ist jetzt alles ein bißchen verwildert. Aber ich habe das gern. Jeden morgen gehe ich hier spazieren, bevor ich arbeite. Nur ein Glas Wasser im Magen. Das ist sehr gesund. Eine Kneipp-Kur. Kennen Sie Kneipp? Ich halte sehr viel von seinen Kuren. Können Sie mir nicht ein Buch darüber besorgen? Kneipp, das war ein vortrefflicher Mann. Das Wasser und die Sandalen, das ist viel besser als Arzneien. – Und außerdem war er ein Priester, fügt Strawinsky nach einer kleinen Pause hinzu.

Wir gehen auf der Terrasse über der Orangerie auf und ab. „Wie ist es in Berlin? Will man immer noch nur die alten Sachen hören?" Ich entgegne, daß in Berlin doch eine ganze Menge moderne Musik gespielt wird und daß sich gerade Strawinskys Musik doch in den deutschen Hauptstädten überall durchgesetzt hat. Freilich, „Geschichte vom Soldaten", die will man immer noch nicht hören. Ich erzähle von dem Skandal in Stettin.

„Zu dumm sind diese Menschen, zu dumm. Wissen Sie, man müßte mehr in den Zeitungen aufklären, man müßte verständiger über die neuen Sachen schreiben. Schauen Sie: was soll ich machen? Die einen sagen: ich möchte den Strawinsky von früher, der provoziert und chokiert, die andern sagen: jetzt erst schreibt Strawinsky richtige Musik. Sie behaupten, ich schreibe wie Verdi. So ein Unsinn. Sie hören nicht richtig hin. Man will mich immer festlegen. Aber das will ich nicht. Ich mache immer etwas anderes. Das verwirrt sie".

„Aber schauen Sie", – und dabei packt er mich heftig am Arm – „die Wolken über den Bergen, ist das nicht grausam, diese Schwärze? Grausam". Jetzt sind wir am äußersten Rand der Terrasse.

„Es ist immer dasselbe – man will mich festlegen. Ich habe heute einen ausgezeichneten Artikel aus einer deutschen Zeitschrift bekommen. Da war meine Psalmensinfonie auch wieder mit Cocteau und Maritain in Verbindung gebracht. Ich möchte nicht immer in Verbindung mit irgendetwas gebracht werden . . ."

Da fährt ein Auto durch das Tor: es ist Dushkin, der Geiger, der Strawinskys neues Violinkonzert dieser Tage in der Berliner Funkstunde uraufführen wird. Seit Wochen ist er in Voreppe und arbeitet mit Strawinsky, der alle großen Violinkonzerte der Literatur noch einmal durchstudiert hat, bevor er an sein neues Werk ging. Dushkin hat ein Telegramm aus Amerika bekommen: er soll ein Photo von Strawinsky und sich besorgen, auf dem sie beide die Partitur des Violinkonzerts lesen. Also geht es ans Photographieren. Strawinsky läßt seine Spiegelreflex-Kamera holen, die er sich in München gekauft hat und die er sich in ein raffiniertes Etui aus Schweinsleder hat einbauen lassen.

„Machen wir es vor dem ‚tombeau du chien' da draußen, das ist der richtige Hintergrund", meint er. Wirklich, da steht ein monströses Denkmal mit einem Hund oben drauf. Es stammt vom Grafen, dessen Ahnen in der Revolution eine große Rolle gespielt hatten. Aber Dushkin läßt mit amerikanischen Wünschen nicht spaßen. Zurück ins Zimmer, das Pleyel-Piano umgedreht. Strawinsky sitzt davor, Duskin mit der Geige steht daneben. Vielleicht wird dieses Bild bald auch in einer Berliner Illustrierten auftauchen.

Nun ist es Zeit zum Tee. Alle nehmen in einem Zimmer auf der anderen Seite der Diele um einen riesigen runden Tisch Platz. Auch die beiden Töchter Strawinskys sind erschienen. Jeder bekommt eine mächtige Portion Kuchen aufgelegt. „Er ist eine Spezialität unserer Köchin", fügt Strawinsky mit seiner bezaubernden Liebenswürdigkeit hinzu, „ich hoffe, daß er Ihnen schmeckt. Die Köchin ist eine Österreicherin. Sie wird stolz auf Ihr Lob sein". Strawinsky schätzt das Essen sehr. Wir kommen auf die „Mère Filloux" in Lyon zu sprechen. „Was, sie waren nicht dort? Wann fahren Sie zurück? Morgen? Dann nehmen Sie den Frühzug und essen noch in Lyon zu Mittag. Es lohnt sich. Kürzlich, „wir waren gerade am See von Annecy, fuhren wir mittags zum Essen hinüber. Dort gibt es die besten Poulets von ganz Frankreich, und man hat eine fabelhafte Virtuosität sie zu zerschneiden. So und so und so sehen Sie" – Strawinsky scheint in diesem Augenblick selbst ein Huhn zu zerteilen, so lebhaft sind seine Gesten – „dann liegt das Huhn fertig da". Ich habe das Mädchen gefragt, woher sie diese Virtuosität hat. „Ich habe dreihundertfünfundsechzig Tage Zeit, um es zu lernen", gab sie mir zur Antwort. – „Sie müssen wissen, daß es dort jeden Tag dasselbe Essen mittags und abends . . . ."

„Sehen Sie da draußen, diese Sonnenflecken auf dem Laub? Ist das nicht wunderbar? Ich liebe diese plötzlichen Lichter. Ich sagte es Ihnen vorhin schon. Das gibt es gerade in dieser Gegend, und in diesem Park."

Das Gespräch springt durch drei Sprachen. Strawinsky erzählt von seiner Wintertournée. Er wird diesen Winter nur dirigieren. Acht Konzerte allein in Deutschland. „Zwei Tage vor der Berliner Aufführung meines Violinkonzerts bin ich in Schweden. Wissen Sie, wie weit es von Oslo bis Berlin ist? Nun entspinnt sich eine lange Debatte darüber, wie man von Oslo nach Berlin fährt. Dann kommen wir auf das Dirigieren. Ein Musiker von so unfehlbarer Klarheit des Denkens wie Strawinsky lehnt natürlich den Typus der selbstherrlichen modernen Pultstars scharf ab. Es wird über die „Tenor-Allüren", über die Eifersüchteleien gesprochen. Vieles klingt wie Bestätigung dessen, wogegen man seit Jahren kämpft. Strawinsky theoretisiert nicht, er leitet alles von eigenen Erfahrungen ab. Seine Anekdoten sind schlagend. Auch das ist symptomatisch für diesen Geist, der die Klarheit ebenso liebt, wie er blutlose Abstraktion haßt.

„Übrigens kennen Sie Zemlinsky und Rosbaud?" Ich bejahe natürlich. „Das sind zwei hervorragende Kapellmeister. Rosbaud hat meine Sachen am Frankfurter Rundfunk dirigiert. Ausgezeichnet. Das ist ein großartiger Dirigent". In diesem Lob trifft sich Strawinsky mit Paul Hindemith, nach dessen neuen Arbeiten er sich eifrig erkundigt. Ich muß ihm von dem Oratorium erzählen, das Klemperer im Winter uraufführt – „Ah, eben habe ich ein Telegramm von ihm und Ansermet bekommen", wirft er dazwischen, „aus Buenos Aires, wo mein Oedipus gespielt wurde", – und als ich zufällig Hindemiths Konzert für Trautonium erwähne, da bricht eine heftige Diskussion über dieses neue elektrische Instrument aus, das ungeahnte Möglichkeiten bietet und sogar den Klang der vox humana beliebig erweitert. Strawinsky will jede Kleinigkeit wissen Schließlich beendet er die Auseinandersetzung: „Wozu brauchen wir die menschliche Stimme zu erweitern? Mir genügt sie so, wie sie ist".

Inzwischen wird es Abend. Es gibt noch geschäftliche Dinge zu besprechen. Auch Dushkin will noch allerhand wissen, bevor er diesen Abend nach Nizza fährt. Man

kommt auf Schallplatten. Ich frage Strawinsky, warum er ein Meisterwerk wie die „Geschichte vom Soldaten“ noch nicht aufgenommen hat.

„Ja, Sie haben recht, das könnte ich im Winter einmal machen. Aber da heißt es wieder: das ist nicht populär genug. Es ist schwer mit den Verhandlungen. Außerdem will ich jetzt „Baiser de la Fée“ und mein neues Konzert für die Platte dirigieren. Kennen Sie schon die Psalmensinfonie? Ich habe allerdings nur zwei Probeplatten hier. Wollen Sie sie hören?“

Alles versammelt sich wieder im Haus, als die ausgezeichneten Columbiaplatten erklingen. Strawinsky hört ganz scharf zu. Er brummt eine besonders wichtige Stimme mit und gibt unwillkürlich, wie beim Dirigieren die Einsätze mit seiner riesigen Hand. Picasso hat sie auf einer seiner Zeichnungen mit einzigartiger Gewalt geformt.

Wir müssen gehen. Strawinsky und Mme. Strawinsky verabschieden uns aufs herzlichste. „Und vergessen Sie nicht, mir eine Karte aus dem Midi zu schreiben – nur ‚viele Grüße und Küsse‘, so wie man in Deutschland bei diesen Gelegenheiten sagt“. Und schon fahren wir mit Dushkin hinaus in die Berge der Dauphinée, die sich in blauer Schwere die Straße entlang ziehen.

Pariser Eindrücke

Willi Schmid

Paris ist viel weniger alexandrinisch als Berlin. Es verwirrt deshalb weniger. Alles hängt an geheimen Fäden zusammen und auch zum Entferntesten knüpft sich die ordnende Verbindung einer Idee. Es geht mir hier gar nicht nur um Paris als Musikstadt, sondern um Paris als französischen Ausdruck des Abendlands.

Paris bleibt nach Rom — ja, wir, die wir im vorkriegerischen und vormussolinischen Rom gelebt haben, wir sagen es sehr offen und mit einem sicheren Wissen – die erste Stadt Europas. Nirgendwo vollzieht sich der Ausgleich zwischen Materie und Idee, zwischen Sein und Werden so sicher, so harmonisch. Wie schön altmodisch, wie beharrlich, wie unveränderlich trotz aller Beweglichkeit bleibt diese Kapitale mit den hundertundzwei Provinzstädten, die sich unter dem Generalnenner Paris zusammengefunden haben! Man kommt nach längerer Zeit wieder nach Paris und läuft schnell einmal die Straßen hinter dem Pantheon hinan: ja, das Quartier latin lebt noch, das Lateinische ist nicht umzubringen. Lateinische Form prägt immer noch das Gesicht der Straße, den Gang der Mädchen, die Dispute der Studenten, die Mahlzeit der Arbeiter. Ich lehne unter dem Schatten der Platanen an der Quaimauer drüben auf der Insel St. Louis und sehe den Anglern zu. Ihre stoische Beharrlichkeit ist die gleiche wie in den Tagen Bouvards und Pecuchets, die gleiche, die Daumier malte, der dort in dem hübschen, schmalen altpariser Haus neben Baudelaire gewohnt hat. Man läuft in das Louvre zu seinen Watteaus und steht mit dem gleichen Glücksgefühl wie je vor dem frühgriechischen Relief, das ein biederer Philologe in einem Anfall poetischer Begeisterung „L'exaltation de la fleur“ getauft hat. Man bummelt über den Platz des Vosges beim kitschig-großen Victor Hugo vorbei – er macht den das Centenaire du Romantisme mit Begeisterung feiernden Parisern genau die gleiche Freude wie Delacroix, der wirklich

große – kauft von den Damen der Hallen dasselbe frische und kernige Obst wie immer. Alles ist wie immer. Man staunt und lacht wieder einmal über den grandios blechernen Fanfarenstoß der Sacré-Coeur Kirche – aber wenn dann vom Eifelturm droben der Blick über Paris im sanften verschleiernden Abendlicht geht, bin ich geneigt zu jeglicher Versöhnlichkeit und grüße den Invalidendom, die Seine und Notre-Dame: Paris hat mich wieder.

Habe ich auch Paris? Es ist gewiß nicht leicht zu fassen; manches liegt an der Oberfläche und geht tief, anderes sieht tief aus und berührt kaum die Epidermis. Das Miteinander der Jahrhunderte spürt man in jeglicher Kunstäußerung. Das 18. Jahrhundert ist nicht tot und das 19. Jahrhundert sicher noch lebendiger und wirksamer als gemeinhin bei uns in Deutschland. Die Macht der Tradition, das ungeschriebene, geheiligte Gesetz der konservativen Beharrung regelt selbst die leidenschaftlichsten Hervorbringungen der Jüngsten zur Konvergenz nach dem gemeinsamen Mittelpunkt hin. Geschmack, Mäßigung, Klarheit, eine nicht selten etwas trockene Richtigkeit, ein kluger, oft kaustischer Witz (die intellektuelle Abart des französischen Humors), die feine, manchmal magere Sinnlichkeit – all das lebt noch, lebt immer wieder. Der Franzose sehnt sich so – sehr oft, z. B. bei der neuen Musik, noch mittendrin in der l'art pour l'art-Gesinnung – gar nicht nach einem uns Deutsche aufpeitschenden Vitalismus. Wie verschieden, wie fremd muten den französischen Durchschnittsmusiker die beständige Bereitschaft, der Wille zu Aufbruch, Bewegung und Veränderung bei seinem deutschen Kollegen an. Er hütet zunächst die Dauer, er ehrt jede Vergangenheit.

Die Erstarrung einer gesellschaftlichen Formel des vergangenen Jahrhunderts kann man nirgends besser studieren als in der Oper. Die große Oper, wie die opéra comique haben beide kaum Interessantes, geschweige denn Überragendes zu bieten. Sie ersticken im Herkömmlichen. Die Wagner-Begeisterung erfasst jetzt, ähnlich wie in Deutschland den dritten Stand, so in Paris den Bürger. Vergebens sehen wir uns nach einer Oper von Auber oder Halévy, nach einem unbekannten Meyerbeer, einem geistreichen Rossini um. Sicher ist auch der Gipfel des Wagner-Kults noch nicht erreicht. Der große Zauberer erobert sich die Franzosen. Und ähnlich wie manche Italiener, die Verdi um Wagners willen vernachlässigen, machen es viele Franzosen: sie führen Rameau, Couperin und Debussy im Mund und haben Wagner im Herzen. Ein Vorgang der Akzentverschiebung im innereuropäischen Geistesleben, der ständigen Aufmerksamkeit wert.

Vergessen wir darüber nicht gegen das andere, eigentliche Frankreich gerecht zu sein. Ein, wenn auch zahlenmäßig nicht großer Kreis, sammelt sich um die Träger nationaler Musikkultur. Wir danken solchen Abenden wie denen bei der Chanterie de la Renaissance française unter dem prachtvollen Henry Expert, danken der Landowska, danken Alfred Cortot ebenso schöne wie für Paris charakteristische Musikeindrücke. Man muß Expert, den Senior der französischen Musikwissenschaft, seine Sänger anfeuern haben sehen, muß seine so geistvollen, sprühend beredten, lebendigen, funkelnden kleinen Einführungsreden etwa vor einem Tanzlied Claude le Jeunes oder vor dem Chant des Oiseaux von Jannequin hören, um darin und in der klaren, oft etwas trockenen Chorpräzision das alte Frankreich zu erleben, das Frankreich der Renaissance, die heitere gesellige Atmosphäre, in der sich Höfisches und Bürgerliches mischt, die Zeit Rabelais'. Die prägnante, knappe Rundung eines Chorsatzes von Antoine de Bertrand über ein

Sonett von Ronsard ist heute genau so lebendig wie vor 400 Jahren, genau so aufschlußreich für Eigenstes des französischen Musikwollens.

Es fällt auf, daß trotzdem eine Verschiedenheit in der Art des Verhältnisses zur Musik früherer Jahrhunderte zwischen den Franzosen und uns besteht. Wir haben die nivellierende Begeisterung, das Philologisch-Historische des 19. Jahrhunderts schon überwunden. Unser Gefühl der Wahlverwandtschaft zu verschiedenen Stadien alter Musik verteidigen wir leicht gegen den Einwand ästhetisierender Wählerei oder geschmäcklerischen Snobismus. Das begründet sicher einen Vorzug unserer Rückbesinnung gegenüber der in Frankreich. Alte Musik als Kunst ist dort sehr oft nur Kunst für die Künstler. Diese Auffassung begünstigt, gegenüber dem in Deutschland oft so fatalen Hang zum Dilettantismus, den charakteristischen Zug zur Meisterschaft im Handwerklichen bei den Franzosen. Ganz deutlich kann man ihn etwa bei den Vertretern der Tasteninstrumente studieren. Die hohe Durchschnittsleistung der Organisten gründet in dieser Tatsache. Auch eine Erscheinung wie Wanda Landowska muß man durchaus in diesem Zusammenhang nennen, um von ihrer splendid isolation, der aristokratischen Vereinzelung ihres Künstlertums eine angemessene Vorstellung zu gewinnen. Es ist kein Zufall, daß sie in Paris lebt. Ihr Weg ist beispielhaft und hat europäische Bedeutung. Daß er sie als Erste in einer Übergangszeit vom 19. Jahrhundert, vom Klavier und der Romantik wegführte zum 18. Jahrhundert, zum Cembalo war symptomatisch. Nur einem so klaren, bewußten, reichen und logischen Kopf konnte es gegeben sein, mit nüchterner Begeisterung das neue Ziel zu erkennen und zu erreichen. Die Landowska schafft sich mit genialem Fleiß ihre wunderbar verfeinerte Technik, eine Spielfertigkeit auf dem Clavecin, die ganz vereinzelt dasteht. Die ratio, der Verstand herrscht in ihrer Interpretation. Da gibt es nichts, was nicht bis ins Innerste von der letzten Bewußtheit durchdrungen wäre, aber auch nichts, was nicht den sehr persönlichen Hauch dieser Frau ausströmte. Wenn sie französische Clavecin-Musik spielt, mit runder, wohlerwogener Grazie, mit der ihr eigentümlichen Selbstbespiegelung, so ist sie in ihrem Element. Ihr Bach vereint höchste Rationalität mit der Entfesselung eines primären Spieltriebs. Manchmal, ich erinnere mich hier an den langsamen Satz aus der Bachschen Umschrift des Oboen-Konzertes von Benedetto Marcello, dann auch hier und dort im Wohltemperierten Klavier, entbehren wir als ein Letztes, die entrückte Leidenschaftlichkeit, das transzendente Sich-Selber-Singen-Lassen der Musik, das Casals hat. Die Landowska ist ein Medium in höchster Ich-Form, Casals in höchster Es-Form. Nichts Schöneres, als wenn diese Musikerin Scarlatti spielt. Die eigentümliche Spätlage einer geistvollen Tastenkunst, das überlegene Spielen eines freien, kecken, witzigen Kopfes, wer erlebte und gestaltete das der Landowska nach? Hier fassen wir Größe und Begrenzung der Landowska.

Wenn Alfred Cortot Debussy oder selbst Mozart spielt, schlägt sich die Brücke zu Couperin, zu alten nie verlorenen Traditionen des Klavierspiels im Sinn des Clavecins zurück. Welch reife, durchgegliederte Kultur, welche schöne, lebendige Bildung! Cortot als Lehrer in seinen Sommerkursen zu erleben, gewährt doppelte Freude: einmal die an einem souveränen Könner, an einem Künstler, der überallhin jegliche Klarheit der Konzentration walten läßt, dann die an einer bezaubernd liebenswürdigen Persönlichkeit, die sich selbst für das harmloseste angelsächsische Klaviermädchen noch um Erkenntnis bemüht.

Ich habe oben von dem hohen Durchschnitt organistischer Kultur in Paris gesprochen. Auch im Stil des Orgelspiels, in der Bevorzugung der strengen Form vor den Auswüchsen französischen Orgel-Illustrationsstils des vergangenen Jahrhunderts wirkt sich deutlich erkennbar der neue Anschluß an die Tradition aus. Länger als bei uns behandeln die französischen Organisten-Schulen des 17. und 18. Jahrhunderts die Orgel nach Art des Clavecins und erreichen damit ihre schönsten und am meisten typischen Eindrücke. Aus so vielen trefflichen Namen im heutigen Paris will ich nur den Joseph Bonnets nennen, der den Orgelstuhl von St. Eustache inne hat und als Vorsitzender des Gregorianischen Instituts allerwichtigste Restaurationsarbeit leistet. Er ist ein Musiker unfehlbaren Geschmacks. Wenn er in einer Suite des alten Clérambault ein spirituelles Duo leicht und elegant anlegt oder in einem Zwiegesang zwischen Krummhorn und Cornett voll Bachscher Anklänge improvisatorisch und zugleich sicher gefügt die beiden Register sich ausbalancieren läßt, wenn er die herrlich unkomplizierte C dur-Fuge Buxtehudes mit geistreicher Verve und geschmeidiger Virtuosität in ihrer strahlenden Pracht sich entfalten läßt, dann spürt man sehr genau die Liebe zur traditionellen gallischen clarté, den Drang zur Ordnung, zur reinen Form.

Ein Wort über die Pflege des Gregorianischen Chorals wird den vielen erwünscht, sein, die mit uns in der reinen und geläuterten Linienkunst des altkirchlichen Gesangs eine unerschöpflich strömende Quelle abendländischer Musik erblicken. Paris läßt sich, wie das natürlich und richtig ist, von den Benediktinern der Abtei Solesmes führen. Dom Mocquereau, der große Wiedererwecker der Originalgestalt des Gregorianischen Gesangs, der so harmonisch den Musiker, den Gelehrten, den Mönch in seiner ehrwürdigen Gestalt vereinigte und zur Vollendung brachte, ist nach einem langen und reichen Leben im vorigen Jahre gestorben. Sein Werk hat sich über die ganze katholische Welt ausgebreitet und in Paris feste Wurzeln geschlagen. Jeder Musiker der nach Paris kommt, sollte zu den Benediktinerinnen in ihre kleine Kirche in der stillen rue Monsieur gehen. Der Choral wird hier schön, schlicht, würdig, vor allem musikalisch gesungen. Einen ähnlich bedeutenden Eindruck machte mir das Singen der Kinder, die im Gregorianischen Institut gebildet werden. Ist es nicht denkwürdig, wenn sich einfache, sachliche Ausübung einer religiösen Pflicht deckt mit einer kulturellen Höchstleistung, die für unsere Musik gerade jetzt wieder so eminente Bedeutung besitzt? Den Freunden solcher Studien sei hier auch verraten, daß man in der maronitischen Kirche beim Pantheon jeden Sonntag das Hochamt mit syrischem Gesang nach der syrischen Liturgie, ähnlich wie in der Kirche St. Ephrem des Syriens in der Rue des Carmes singt, und daß man byzantinische Kirchenmusik in St. Julien le Pauvre hören kann.

Vom Ältesten müßte sich jetzt der Bogen zum Neuesten spannen. Aber das „Melos" hat die moderne französische Musik der letzten Jahre so genau verfolgt und kommentiert, daß ich mich dieser Aufgabe als ledig betrachten kann. Vielleicht ist manchem Leser dieser Zeilen deutlich geworden, wie gerade das konservative Frankreich an seiner Stelle eine Funktion in der Entfaltung unseres europäischen Musiklebens zu neuen Zielen hin ausübt, die wir Deutsche auf das nachdrücklichste bejahen.

Die Musik von Paris

Darius Milhaud

Das Volk von Paris musiziert vielfältig, die Orchester musizieren vielfältig, nur im Pariser Theater kommt die Musik zu kurz. Ein Unternehmen wie das der Berliner Staatsoper, die meinen „Christophe Columbus" aufführte, könnte bei uns kaum erwogen werden.

Aber Paris ringsum ist vielfältig, bei allem Verharren seines Stadtbildes. Es gleicht keiner andern Siedlung der Welt. Die Pilzstädte, die in ein paar Wochen aufschießen, der einzigartige Anblick amerikanischer Wolkenkratzer, die Normierung bis aufs Messer, die ganz vorläufigen Konstruktionen, wie geschaffen, um nach je dreißig Jahren erneut zu werden: das alles kann die Ruhe von Paris nicht stören.

Die Wandlungen, die es durchmacht, scheinen sein tieferes Antlitz, seine Persönlichkeit nicht zu ändern. Hier hat man tatsächlich gar keine Lust, die Wolkenkratzer nachzuahmen.

Freilich besitzt Paris seit 1889 diesen Eiffelturm, der so vielen Yankeearchitekten den Schlaf raubte. Denn es war the highest building in the world. Neuerdings besitzt New-York dank den Dollars des Industriekönigs der Branche Soundso seinen höheren Wolkenkratzer, der den Eiffelturm um mehrere Meter übertrifft.

Ein bewundernswerter Sprung in die Zukunft war dieser Turm, Verkündigung der metallischen Gerippe, durch die das Gewimmel der Lifts kreist. Und wie der Times-Square, die märchenhafte Versammlung der Lichtreklamengerüste, ist der illuminierte Eiffelturm schön, wenn die Sterne und Feuergarben eine elektrische Hymne auf Citroën singen.

Doch Paris betont das einzelne. Man verallgemeinert hier nicht, man hat kein Bedürfnis nach vierzig Eiffeltürmen und tapeziert nicht etwa mit den gleichen Lichtreklamen das Panthéon, den Invalidendom, Notre-Dame, das Observatorium und die Große Oper, auf daß sie den Ruhm des Schuhwerks Raoul, des Columbia-Phonographen, der Nudeln von Rivoire & Carré oder des Michelin-Pneumatik verkünden. Die endlose Schönheit von New-York und die vielfältige Schönheit von Paris laufen einander parallel und können sich auf der Erde nicht schneiden. Das ist für beide Städte gut.

Hier hat jedes Viertel seine besondere Art behalten: seine Gewohnheiten, seine täglichen Ereignisse, seine Formen sind geblieben. Ein Bewohner der Place Pigalle hat auf Montparnasse, auf der Ile Saint-Louis, in Belleville das Gefühl, auf Reisen zu sein! Die Betonung des einzelnen meldet sich hier unverwandt, die Menschen dieser großen Siedlung genießen eine entzückende Freiheit und leiden auch unter den Mängeln, die als Rückseiten der Werte, als Schatten der Lichtstadt nicht fehlen können. Ja, das Telephon geht nicht sehr gut. Aber dafür ist die Luft so leicht. Man durchschreitet sie ohne Abdruck auf der Haut, nirgends wiegt sie so wenig, eine ganz zarte Lebensempfindung ist sie. Da pflanzt sich kein Wegweiser auf, der dich einer vorgeschriebenen Straße zustößt, und kein Gatter, das dir einen auftauchenden Weg untersagt. Hier ist eine Überspannung ausgeschlossen. Das ist der Reiz von Paris.

Und das ist schon Musik.

Hören wir auf die Melodien von Paris, auf die Stimme seines charmanten Volkes. Die Ziehharmonikas und die Klarinetten des Bal Musette und die Klapphörner und Posaunen der Bälle unter freiem Himmel, an Feiertagen in der Stadt oder in der Um-

gebung, entfalten ihre unnachahmlichen Töne. Wenn die Rhythmen des Jazz wie ein Orkan über den ganzen europäischen Erdteil gefegt sind: unser Folklore hat sie wie ein Baum empfangen und zu neuem klarem Himmel übergeleitet.

Wie verschieden ist der Anblick der Pariser Tanzvergnügen! Die französische Provinz und die Kolonien, deren Kinder von der alles nehmenden Hauptstadt geschnappt wurden, haben ihre Sitten hier bewahrt. Da ist der Ball der Auvergner, wo die Bourrée getanzt wird, der Ball der Antillen, wo die Biguine getanzt wird, und gleich daneben die kleinen Bälle, in die ein Foxtrott und Charleston vom Tage eindringt, während die Polka und der wirbelnde Walzer gleichfalls noch immer beliebt sind. Verehrungswürdige Mannigfaltigkeit.

Die Musik von Paris lebt in Freiheit – zu sehr vielleicht. Oftmals bringen die Ersatzmänner die eigentliche Überraschung, wenn sie im Orchester ohne Proben am Premièrenabend vom Blatt spielen. Die Zerstreuung der Kräfte (sieben Symphonieorchester geben am Sonnabend und Sonntag Konzerte, Pasdeloup, Colonne, Lamoureux, Poulet, Siohan, Orchestre Symphonique de Paris), diese Vielheit hat den Vorteil, daß man dem Zulauf des Publikums zu den neuen Werken freie Bahn schafft. Im Theater freilich spielt die Musik eine geringe Rolle. Da der Staat die Opernhäuser kaum unterstützt, sind sie in ihren Taten aufs äußerste gehemmt. Darum werden so manche französischen Werke im Ausland herausgebracht.

Gut steht es um die Musik in Paris in dieser Beziehung: daß es jungen Tonsetzern so leicht gemacht wird, ihre Kompositionen von ihren ersten schöpferischen Anfängen an zu hören. Es gibt nichts so Erregendes wie dieses erste Treiben der Säfte. Und wie vom März an die Kastanienbäume der Champs-Elysées ihre Blätter und Blüten, ihren ganzen Reiz und Charaktar erahnen lassen, so wohnen wir hier dem Aufblühen der Begabungen, ihrer vollen Entwicklung bei.

(Aus dem soeben erschienenen Buch: „Hier schreibt Paris“, Verlag: Internationale Bibliothek, Berlin).

Musikfest in der Sowjetunion

Ernst Hermann Meyer

Der Verfasser schickt uns zu seiner aufschlußreichen Studie folgende einleitenden Zeilen:
„Ich bin der Ansicht, daß das Wesentliche in der Musik des neuen Rußland nicht in den einzelnen – an Kompromissen und Konzessionen reichen – Tatsachen von heute zu suchen ist, sondern in der Richtung, die die Entwicklung des gesamten Kulturwesens dort nunmehr endgültig eingeschlagen hat. Diese Entwicklungstendenz an Hand des Erlebten und Vorgefundenen aufzuzeigen, setzt sich dieser Aufsatz zum Ziel; er verzichtet infolgedessen auf kritische Stellungnahme zu den Einzelheiten.“

„Haben Sie Lust, zur „Ersten Allukrainischen Musikolympiade“, nach Charkow zu fahren? Die „Gesellschaft der Freunde des Neuen Rußland“ lädt Sie ein!“

Drei Tage später saß ich im Zuge. So unzeremoniell vollzog sich die Einleitung zu einer der eindrucksvollsten Episoden meines Lebens.

Etwa 13 Stunden von Warschau bis Schepetowka. „Und wie lange fahren wir noch von der russischen Grenze bis Charkow?“ „20 Stunden“. Man stellt sich auf neue Dimensionen ein. Und so verliert die unendliche Fahrt ihre Schrecknisse.

Zudem wird es im Zuge von Schepetowka an lebhaft. Ich verstehe kein Russisch. Aber die Mitreisenden wollen gar zu gern ein Gespräch zustande bringen. Man verständigt sich zuerst im internationalen Jargon geographischer, politischer, kultureller Fremdwörter. Auf der nächsten Station besorgt mir ein Arbeiter ein deutsch-russisches Lexikon. Ich schlage nach, deute mit dem Finger auf die Worte „was – bin – ich – schuldig –", „Preis – Buch –". Erstaunt und beinahe entrüstet weist er dies zurück, kritzelt mir eine Widmung hinein.

In Charkow erhalten wir einen Dolmetscher. Aber er beäugt uns nicht auf Schritt und Tritt. Er ist da, wenn wir uns mit ihm verabreden. Wir dürfen frei herumlaufen. Man hat nichts zu verheimlichen. So sehr ist man da drüben seiner Sache sicher. „Laß die Ausländer die auf sie einstürmenden Eindrücke allein verdauen. Sie werden schon dahinter kommen". Dies Gefühl hat man.

So sehen wir verfallende Wohnhäuser, die nicht wieder aufgebaut werden; draußen vor der Stadt wachsen ja die großen Neubauten aus der Erde. Gewaltige Fabrikpaläste neben verlassenen Kaschemmen, die jeder Beschreibung spotten. Wunderbar ausgestattete Arbeiterklubhäuser; davor grotesk überfüllte Straßenbahnen. Eine Kirche, die zur Radiostation wurde. Fahnen durch die ganze Stadt hindurch, Transparente mit Arbeitslosungen, symbolische Aufbauten mit den Zahlen des Fünfjahrplanes, Kurven der geleisteten Produktion.

Etwas Merkwürdiges: in den Straßen, durch die ein wogender Strom von arbeitstätigen Menschen flutet, hängt alle paar Meter ein riesiger Lautsprecher. Man hört im Weitergehen, ohne Unterbrechung.

Durch all dieses betäubende Getriebe, dieses schroffe Nebeneinander von Fertig und Unfertig, von verfallenem Alten und aufblühendem Neuen, spürt man eine ungeheure Sinnhaftigkeit. Den Plan. Dieses drücken die Gesichter aus: erst schaffen wir uns eine Industrie und ländliche Großwirtschaften, dann später den Wohlstand. –

„Was hat das aber alles mit Musik zu tun?"

Die Musik ist von alldem überhaupt nicht zu trennen. Es wäre ein aussichtsloses Beginnen, wollte man die Musik des neuen Rußland gelöst von diesen Dingen – etwa unter Anlegung lediglich eines ästhetisch-kritischen Maßstabes – zu erfassen versuchen.

Zunächst die fundamentale Feststellung: hier wächst eine wirkliche „Volks"-Musik heran. Hier musizieren alle, denn diese „Alle" bilden eine Einheit. Und einheitlich sind sie von den gleichen Problemen der Gegenwart erfüllt: diesem unerhörten Aufwärts, eben den Zahlen, Kurven, Transparenten, ihrer eigenen sonderbaren Entwicklung, dem Bewußtsein ihrer Funktion im gewaltigen Ganzen. Und nicht zu vergessen: der Geschichte. Aus diesen geistigen Momenten heraus ergeben sich Form, Stil und Stoff des Musizierens. Zwei Grundfunktionen erschienen uns demnach in der Musik des neuen Rußland als maßgebend: die der Förderung der politisch-weltanschaulichen Aufgaben und die der Volksbildung.

Die Charkower Olympiade gab zunächst einen Einblick in die Musik im Zeichen der neuen politisch-weltanschaulichen Aufgaben. Veranstaltet wurde das Fest vom ukrainischen Volkskommissariat für Bildung und dessen musikalischem Sektor. Der Sinn der Veranstaltung wurde in den Eröffnungsreden ausgesprochen: neben der Prüfung, wie weit die Musikübung bereits zum allgemeinen Kulturgut geworden ist (Parole:

„Liquidierung des musikalischen Analphabethentums") die Aufzeigung des Stadiums, in dem sich der Prozeß der „Kulturrevolution" auf musikalischem Gebiet befindet. Das heißt: wie weit sind Genuß- und Reizfunktion aus dem Musizieren der Massen ausgemerzt, und wie weit ist ein Musizieren im Geiste des Kollektivismus, des ideellen wie materiellen Aufbaus an die Stelle getreten? Die Form des Festes war infolgedessen der Wettbewerb. Die Teilnehmer bestanden aus kleineren und größeren Chören, daneben traten auch Instrumentalensembles, gemischte Gruppen an. Die Vokal- und Instrumentalkollektive bildeten nur einen winzigen Ausschnitt aus der Gesamtzahl der musizierenden Körperschaften: sie waren distriktweise – ebenfalls durch Wettbewerb – ausgewählt worden.

Die verschiedenen Nationalitäten ergaben ein buntes Bild: wir bekamen wildbärtige Kaukasier zu sehen, breitschädlige Usbeken, poltawensische Eisenbahnerinnen mit roten Kopftüchern, Don- und Kuban-Kosaken, Juden, Grusinen, Weißrussen usw. Die soziale Zusammensetzung: männliche und weibliche Fabrikarbeiter, Bauern, Angestellte, Intellektuelle. Ihre Tätigkeit ist nicht gesangvereinsmäßiges Konzertieren mit anschließendem geselligen Beisammensein, sondern Musizieren im Betriebsleben des Fünfjahrplans. Es gibt fliegende und seßhafte Kollektive. Sie entstehen jeweils selbständig aus den Arbeitsstätten heraus, neben dem Drang nach musikalischer Betätigung aus dem instinktiven Erkennen der ganz bestimmten Möglichkeiten der Musik. Diese kann Parolen, Lehrsätze, Daten, Erlebnisse in einer Weise herausheben, wie es das einfach gesprochene Wort nicht kann. Sie kann eine auf außermusikalischer Grundlage gebildete Gemeinschaft sehr fest zusammenschließen. Sie kann aufklären, anspornen. Sie gilt also im neuen Rußland als eines der wichtigsten Mittel zur Propaganda, zur Werbung und Schulung, für den Sänger wie für den Hörer.

Ein großer Teil der in dieser Funktion entstandenen Chorwerke stammt von aktiven Chormitgliedern, also betriebstätigen Arbeitern. Aber auch die Fachkomponisten gehen in die Betriebe und Betriebschöre, um stets in engster Fühlungnahme mit dem Wesen und den Bedürfnissen der Arbeiterschaft und den Aufgaben des Plans zu bleiben. Die Verteilung von zahlreichen Kompositionsaufträgen wird in diesem Sinne von der Regierung geregelt. So sind auch die Komponisten fest in den Prozeß des sozialistischen Aufbaus eingegliedert. Sie schreiben ihre Werke nicht mehr auf den Werweiß hin für ein imaginäres Publikum, „für die Truhe", wie Daniel Nothafft in Wassermanns Roman.

Das auf diese Weise bereits heute sehr ausgedehnte kompositorische Schaffen wird geführt von einigen Komponistenorganisationen. Die drei wichtigsten stellten sich und ihre Ziele bei der Eröffnung der Olympiade vor: die „Wutorm" (Allukrainische Gesellschaft revolutionärer musikalischer Komponisten), die „Armu" auch „Arku" genannt (Assoziation revolutionärer Komponisten der Ukraine), und die „Apmu" (Assoziation proletarischer Musiker der Ukraine). Die Unterschiede in den Zielen dieser Organisationen gehen tiefer, als man den Namen nach denken könnte. Die Wutorm nämlich, die älteste, eine Art Gewerkschaft der Komponisten, nähert sich programmatisch und in der Textauswahl wohl den neuen Forderungen des kollektivistischen Lebens, doch basiert sie musikalisch auf der alten Volkstümlichkeit, sodaß gelegentlich noch rot übermalte Volkslieder und Männerchöre alten Stils herauskommen. Doch leisten gerade durch den Anschluß an die klare und gerade Tonsprache der alten russischen Volksmusik Männer wie

Kositzki, Kostenko und Lebedinez bereits Hervorragendes. Die Armu (ihr gehören z. B. Letoschinsky und Maytus an) erstrebt eine weitgehende Radikalisierung. Auch in der rein musikalischen Gestaltung trennte sie sich von den Tendenzen der Wutorm; die der Armu angeschlossenen Komponisten knüpfen an die Ergebnisse der zeitgenössischen bürgerlichen Musik an, vor allem der deutschen und der russischen. Anklänge an Hindemith, auch an Strawinsky (der im allgemeinen in Rußland nicht beliebt ist) werden deutlich, besonders in den Instrumentalwerken dieser Gruppe. Die Apmu dagegen, voran Davidenko, Koljada, Borissow, Titz, lehnt jedes Weiterschaffen in Anknüpfung an die moderne westliche Musik strikt ab. Sie will gewissermaßen von vorn anfangen, will Elemente aus der „bürgerlichen" Musik nur aus deren Blütezeit übernehmen, für die ihr Beethoven der reinste und kraftvoll-großartigste Ausdruck ist. Er repräsentiert den Höhepunkt der bürgerlichen Kunst in ihrer revolutionären Zeit. Sie erstrebte und erreichte eine hohe Aktivierung aller Beteiligten, auch des zunächst nur hörenden Publikums: durch gemeinsames Lernen von Liedern, Refrainsingen, Hineinrufen von Parolen, Fragen mit chorisch gegebener Antwort. Mit größtem Nachdruck verficht sie die engste Berührung der Musiker mit dem Leben und Wirken der Arbeiterschaft, ebenso wie deren rein musikalische Schulung.

Es gibt sehr zahlreiche kleinere und größere Federkämpfe da drüben, literarische und programmatische Fehden. Eine geistige Lebhaftigkeit, Regsamkeit und Experimentierfreude, die das Frankreich des 18. Jahrhunderts weit hinter sich läßt. –

Die Chöre treten auf. Zu Beginn jeder Darbietung gibt der Chorleiter einen Überblick über Beschaffenheit, Geschichte und Repertoire des Chores. Mancher hat viele hunderte Stücke „auf der Walze". Ein Publikum sitzt gegenüber, das interessiert aufpaßt. Der Eintritt ist frei. Ein unbeschreiblicher Andrang herrscht vor den Toren eines jeden der vier Säle, in denen gleichzeitig die Wettbewerbe stattfinden. Ein Filmoperateur flitzt mit seinem Assistentenstab und mit riesigen Bogenlampen bewaffnet im Saal auf und ab – auch während der Vorträge. Alle äußeren, technischen Dinge spielen sich coram publico ab.

Wir hören einfache Strophenlieder, vierstimmig gesetzt. Das sind Lieder für Demonstrationen und Feiern, wie sie jeder singen kann; sie sind zum Teil auch in Deutschland bekannt: Dobinuschka, Warschawianka, das Lied von Budjonny u. a. Das spezifisch „russische" Timbre in tonaler wie melodischer Hinsicht ist nicht vergessen, ist aber doch zurückgedrängt worden Das gilt in noch stärkerem Maße von den größeren Gesängen (einige Namen: „Vom armen Bauern", „Vom reichen Bauern", „Krieg dem Kriege", „Kolchoselied", „Gesang der Stoßbrigadenarbeiter", „100%", aber auch ein ukrainisches Frühlingslied wird mitunter zu Gehör gebracht). Wir hören vielteilige, ausgedehnte Chormontagen — etwa in historischen Berichten. Tutti wechseln mit kleineren Ensembles, plakathafte Kraftstellen mit Chorrezitativen in einfach referierender Haltung oder ausdrucksvollen Soli. Grelle Sprechchor- und -solopartien; oftmals virtuose Ausnutzung der Möglichkeiten der Mehrhörigkeit. Die Russen singen mit der ganzen Breite und Tiefe ihres Temperaments.

Das Problem der Volksbildung taucht in all diesen Dingen immer wieder auf. Die Lösung gibt die russische Arbeiterschaft selbst: es besteht dort eine Aufnahmefähigkeit, die ans Märchenhafte grenzt. Allein die Dauer der Konzerte: die Zuhörer sind durchaus

gewohnt, fünf bis sechs Stunden im Konzertsaal zu sitzen. Die naturgegebene Musizier- und Hörfreudigkeit, bei den Ukrainern ja von jeher besonders ausgeprägt und durch stimmliche wie musikalische Begabung gestützt, findet nunmehr unbegrenzte Möglichkeiten zur Erfassung der Kulturgüter der Geschichte und Gegenwart. Zuerst trauten wir ja unseren Augen und Ohren nicht, als wir vor einer wuchernden Fülle von Konzerten und Operndarbietungen (auch außerhalb der Olympiade!) standen: Wagner, Tschaikowski, Bach, Beethoven, Moussorgski, Skriabine etc. etc. Das Rätsel konnten wir erst lösen, als wir das Publikum „in Tätigkeit" sahen. Unersättlich können die Russen dasitzen und „aktiv" hören. Sie erkennen den unzerstörbaren „Museums"-Wert an, und das Lernen und Bekanntwerden mit dem großen Werk der Vergangenheit, das sie in seiner ursprünglichen emotionellen Funktion nicht mehr greifen können, ist für sie ein unversieglicher Quell der Betätigung ihres Bildungsdranges. Die Kluft zwischen dem Leben des Arbeitstages und dem Inhalt des abendlichen Konzerthörens besteht in Sowjetrußland nicht. Es ist, als wollten die Russen nachholen, was ihre Vorfahren in Jahrhunderten entbehrt haben. Von diesem Gesichtspunkt aus wird es erklärlich, wenn etwa das „Orchester" der Charkower Lokomotivarbeiter auf Bandura, Blockpfeifen, Cymbel, Lyra etc. die Pastorale vorführt, oder wenn ein Chor den Tannhäusermarsch mit revolutionärem Text versehen zu Gehör bringt.

Die Tätigkeit auf dem Gebiete der Instrumentalkomposition in allen möglichen Stilen erklärt sich ähnlich zum guten Teil aus der Nachahmungs- oder besser Mitmachungs-Freude der Arbeiter, die dann selbst sinfonische Dichtungen, Liederzyklen, Klavierstücke usw. schreiben, ohne daß dieser – übrigens als einziger auch im übrigen Europa bekannte – musikalische Produktionszweig das eigentlich Neue in der Musik des heutigen Rußland ist. Erwähnt sei noch, daß eine Gruppe in Rußland einen gesteigerten Kult der klassischen Instrumentalwerke mit der Begründung propagiert, diese hätten durch ihre Struktur der dialektischen Entwicklung einen besonders großen Schulungswert.

Auch auf der Olympiade trat eine respektable Anzahl Berufsorchester, -Quartette usw. auf. Vielleicht ist es verfehlt, die Wiedergabe durch diese Vereine mit unserm wertenden Maße abzuschätzen. Immerhin ist die staatliche Leitung auch hierin bemüht, die Kulturarbeit zu fördern. Erstaunliches und teilweise Einzigartiges leisten aber die Professional-Chöre, wie der ukrainische Staatschor „Dumka" und der jüdische Chor „Evocans". Sie gelten für die übrigen Chöre als Muster und bieten einen ständigen Anreiz zur steigenden Qualifizierung der „selbsttätigen" Chöre.

Aufzeichnungen von einer Konzertreise durch Spanien[1]

Claudio Arrau

Das Konzertleben in Spanien spielt sich mit wenigen Ausnahmen in geschlossenen Gesellschaften ab. In allen größeren Städten oder Ortschaften gibt es eine „Asociacion Cultural" oder eine „Sociedad Filarmonica". Erstere bilden ein Netz von Konzertvereinen, die von einer Madrider Zentrale geleitet werden und bis zu einer gewissen Grenze von ihr abhängig sind. Ihr Gründer, der Manager Quesada, hat sich durch die

[1]) Diese Aufzeichnungen haben keine Gültigkeit für Katalonien, wo ich nicht war.

großzügige Finanzierung dieses Unternehmens große Verdienste um die Förderung des spanischen Musiklebens erworben. Die „Sociedades Filarmonicas“ sind dagegen voneinander unabhängig und finanziell gesichert. Letztere gehören zu den ältesten Konzertvereinigungen Europas.

■

Eine eigentümliche Erscheinung sind die in den spanischen Kaffeehäusern von gastierenden Kammermusikensembles (meistens Trios) veranstalteten populären Konzerte, die sich einer andächtigen Zuhörerschaft erfreuen. Die Programme werden mit Sorgfalt und bestem Geschmack ausgewählt. Es wird ernst und gepflegt musiziert. Wahrscheinlich entspricht diese Art des Musikhörens der zwanglosen Geselligkeit des Durchschnitt-Spaniers, der es liebt, sich zwischen den einzelnen Musikstücken bei schwarzem Kaffee über Stierkämpfe, Politik und Frauen zu unterhalten.

■

Die Psyche des spanischen Konzertpublikums entspricht mehr der des französischen als der des deutschen Publikums. Musik ist für spanische Menschen ein ästhetisches Vergnügen des Augenblicks; sie klingt in ihnen nicht nach. Musik wird nicht erlebt, sondern genossen, sie bedeutet ihnen kein seelisches Ereignis. Sie lieben alles Klare, Eindeutige, Scharfprofilierte, Motorische, Rhythmisch-Beschwingte, Gegliederte. Brahms, Bruckner, Reger mit ihrer Hintergründigkeit stehen sie verständnislos gegenüber. Der ungotische Bach ist ihnen nahe, der Mozart des Rokoko entzückt sie, Scarlatti versetzt sie in Begeisterung.

■

Das scharfe Urteilsvermögen und die Lust am Urteilen des Spaniers machen sich wie in der Stierarena so auch im Konzertsaal bemerkbar. Er urteilt mit einer Unerbittlichkeit, die es möglich macht, daß ein bisher vergötterter Künstler, der eben noch in den Himmel gehoben wurde, im nächsten Augenblick ausgepfiffen wird, um vielleicht bald wieder gefeiert zu werden.

■

Das Artistische spielt bei der Beurteilung eines nachschaffenden Künstlers eine ausschlaggebende Rolle. Klangschönheit, Sauberkeit, Gepflegtheit, rhythmische Ausgewogenheit sind primäre Forderungen die an einen Künstler gestellt werden. Andererseits sind Beseelungen, Temperament, Gestaltungskraft Eigenschaften, ohne die man in Spanien keinen Erfolg haben wird, vorausgesetzt, daß sie den Rahmen des Ästhetisch-Schönen nicht sprengen. Die Beurteilung geschieht meistens nach einer Norm. Man bemüht sich nicht, dem Wesen des Künstlers gerecht zu werden.

■

Das spanische Volk, das in der Volksmusik und im Tanz ausgesprochen schöpferisch ist, hat überhaupt keine Beziehung zur Kunstmusik. Die Konzerte werden von den gebildeten Kreisen besucht, teils von aufrichtigen Musikliebhabern, teils von Menschen, die um des gesellschaftlichen Ereignisses willen, das ein Konzert in Spanien immer bedeutet, hingehen.

■

Auffallend ist in Spanien der Chauvinismus der Presse. Bei einer Gelegenheit weigerte sie sich ostentativ, über mich zu schreiben, da mein Programm keine spanische Musik aufwies.

Meloskritik

Über Ausgaben alter Musik

Hans Th. David

Wir besitzen lange Reihen von Denkmälern der Tonkunst; insbesondere Deutschland, Oesterreich und das als altes Kulturland selbständig vorgehende Bayern haben sich bemüht, die bedeutendsten Äußerungen jeder auf ihrem Boden gepflegten Epoche und Gattung in moderner Notenschrift möglichst getreu wiederzugeben. Die Auswahl zeigt vielleicht gelegentlich keine glückliche Hand, aber jene drei Serien vermitteln, in Verbindung mit zahlreichen Gesamtausgaben, in denen die Werke von großen Meistern der Vergangenheit vereinigt sind, einen vorzüglichen Querschnitt durch die deutsche Musik und bieten daneben manches wertvolle Beispiel auch ausländischer Tonkunst. Hierzu kommen zahlreiche Sammlungen anderer nationaler oder auch stofflicher Begrenzung, sodaß in vielen Gebieten der Musikgeschichte mühelos ein künstlerischer Überblick gewonnen werden kann. Die Auswirkung der Serien für die Praxis freilich ist erstaunlich gering. Das liegt in erster Linie an der Einstellung und Anlage der Denkmälerdrucke selbst. Die Absicht der Veröffentlichungen war, dem Wissenschaftler Material zugänglich zu machen. Man sammelte die Monumente, um sie gesammelt vorgelegt zu haben. Es mag sein, daß man hoffte, auch die Aufmerksamkeit von Praktikern erwecken zu können; zugleich jedoch hielt man offenbar nicht für möglich, daß ältere Musik jemals wieder in größerem Umfang gespielt werden würde. So wurde auf den ausübenden Musiker kaum Rücksicht genommen. Man fügte freilich zuweilen auch einmal Einrichtungen zum Spielen bei oder ließ bearbeitete Auswahlen herausgehen, aber man gab nicht etwa zu den Partituren Stimmen heraus und setzte für die Bände außerhalb der Subskription maßlos hohe Preise an. Der Erfolg: die wenigsten Musiker kennen die Denkmälerbände, der Besitz der Serien ist nur einigen Prominenten möglich, und wenn man alte Musik, abgesehen von Werken für das Tasteninstrument, spielen will, muß man das ganze Stimmenmaterial selbst herstellen.

Es erscheint als selbstverständlich, daß hier die Tätigkeit der Verleger und Herausgeber alter Musik einsetzen sollte. Das wissenschaftlich erschlossene wertvolle Material müßte, soweit nötig, eingerichtet und in erschwinglichen Ausgaben mit vollständigem Stimmenmateria vorgelegt werden. Indessen eben dies geschieht nicht. Es fehlt nicht an immer neuen Ausgaben alter Musik; aber der einzelne Herausgeber möchte regelmäßig neue, ungedruckte Musik „ausgraben“. Infolgedessen werden die in älteren Neudruckfolgen und Gesamtausgaben vorliegenden Werke fast stets übergangen. Damit ist gesagt daß ein wesentlicher Teil gerade der wertvollsten Musik in den großen Ausgaben einfach begraben ist. Es kommt hinzu, daß man leicht spielbare Musik gegenwärtig bevorzugt, weil man meint, sie könne größeren Absatz erreichen. Nun ist in der Zeit bis 1750 infolge kleineren und ernsteren Bedarfs ein hohes künstlerisches Niveau von einer musikalischen Produktion freilich nur verhältnismäßig geringen Umfangs gehalten

worden: die Musik dieser Zeit erfordert daher vom Spieler ein gewisses Mindestmaß von Können wie auch Gestaltungskraft und erschwert krasse Neuentdeckungen. Demgegenüber ist die Musik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – die man zur alten Musik hinzuzurechnen pflegt, obwohl sie jener weit ferner steht als der Musik des folgenden Jahrhunderts – nicht nur geistig und instrumentaltechnisch vielfach sehr einfach und anspruchslos, sondern auch in unendlichen Mengen hervorgebracht worden. Daher wird allzu häufig auf die meist recht bedeutungslosen musikalischen Erzeugnisse des späten Settecento zurückgegriffen. Sie gelten ja als leicht, und der Herausgeber hat hier fast mühelos die Möglichkeit, unbekannte Komponisten ans Licht zu ziehen: selten genug scheinen die stolzen Entdecker einen Maßstab für den geistig-künstlerischen Wert ihrer Objekte zu besitzen oder auch nur zu suchen.

Der Wert der tatsächlich entstehenden Neuausgaben wird weiterhin noch durch ein andersartiges Moment beeinträchtigt. Die ältere Musik erschien durchweg – bis um 1770 – in Serien; man veröffentlichte Reihen von Stücken gleicher Gattung. Die einzelne Komposition war Beispiel, war Verwirklichung eines Typs; die Eigenart der Arbeit wurde wohl mitbewertet, aber in erster Linie wünschte man Ausprägungen allgemein bekannter Musizierformen. Wir spielen etwa die „Eroica", oder die „Pastorale", oder die „Schicksalssymphonie", aber welches der „Concerti grossi" für Streicher von Corelli, Vivaldi, Händel oder noch welche der Sonaten von Phil. Em. und auch Joh. Chr. Bach man hört, bleibt, wie sehr auch die Stücke sich voneineinder unterscheiden, im Grunde gleichgültig, da man in ihnen nicht den individuellen Ausdruck einer Wesensseite, sondern die vollkommene Ausformung eines Musizierstils suchen sollte. Der Zusammenhang nun zwischen individueller Gestaltung und Einzelveröffentlichung, typischer Prägung und Sammelwerk wird regelmäßig völlig übersehen. Auch die Denkmäler zerreißen Serien und fügen neue zusammen, teilweise unter Zerstörung von jenen Gesamtformen, durch die alte Meister Sammlungsteile zu verbinden strebten. Vollends die Neuausgaben bieten fast ausnahmslos Einzelstücke statt der ursprünglichen Serien. Derart wird der Spieler zu übertriebenen, ja falschen Ansprüchen an das einzelne Werk verleitet; denn nach der Entwicklung der letzten 160 Jahre suchen wir in der selbständigen Einzelprägung unwillkürlich nicht Stoff zum Musizieren, sondern ein Bekenntnis, das mit allen Mitteln „interpretiert", „herausgeholt" werden muß. Über diese Verfälschung der Einstellung hinaus bedeutet die Zerteilung der originalen komplexen Veröffentlichungen ein stärkstes materielles Hindernis für die Ausbreitung alter Musik. Man liebt Abwechslung auch innerhalb eines Stils, vollends wenn die Eigenart des Einzelwerks geringer ist als im subjektivistischen 19. Jahrhundert. Der Geiger etwa, der gelegentlich eine Sonate von Corelli spielt, möchte nicht immer die gleiche vornehmen. Corelli hat sechs Kirchensonaten und sechs Kammersonaten zugleich veröffentlicht, außerdem viermal je 12 Triosonaten. Jedoch – vor kurzem ist von Corellis Solosonaten, die vollständig nur in ziemlich anfechtbarer Ausgabe vorlagen, ein Neudruck erschienen; es sind wiederum einige ausgewählt. Von den Triosonaten kennt der Laie die Hälfte eines einzigen Werks; keine der vier Sammlungen ist in vollständiger Stimmenausgabe neu zugänglich gemacht worden. Und ebenso liegen Händels große Sammlungen von Triosonaten nur in zumeist höchst bedenklichen Einzelausgaben vor. Wer nun nicht auf einige wenige Stücke alter Musik beschränkt sein möchte, müßte sich eine Bibliothek, ein Repertoire aus einzelnen Heften zusammen-

kaufen. Das einzelne Heft ist verhältnismäßig teuer; so gelangt der Liebhaber nur unter großen Opfern oder überhaupt nicht zu solchem Vorrat alter Musik, daß es Spaß macht, sich zum Musizieren zusammenzufinden. Gewiß, man schafft sich die Gesamtausgaben etwa der Quartette, der Trios, der Sonaten von Haydn, Mozart, Beethoven an. Der Geiger legt sich auch die Sonaten von Bach und Händel zu, da er hier ja sechs Stücke zum Wechsel hat. Aber kaum ein Musiker besitzt Triosonaten außer dem erwähnten sechsgliedrigen Halbwerk von Corelli. Auf solche Weise bleibt dem Künstler und Dilettanten der neueren Zeit beispielsweise eben das Musizieren zweier gleichberechtigter Oberstimmen mit stützendem und akkordlich füllendem Baß fast völlig fremd: eine Weise der Kammermusik, die in sich höchste Vollkommenheit besitzt und höchste Befriedigung gewährt, eine Musikübung, deren historische Bedeutung hinter jener des späteren Streichquartetts keineswegs zurücksteht, eine Gattung, die von größten Meistern gepflegt worden ist und die leichter verwertet werden könnte als selbst die doch heute noch lebendige des Streichquartetts, ist durch die unsinnige Taktik unserer Ausgaben trotz der zunehmenden Beschäftigung mit alter Musik bedeutungslos geblieben. Dieser geradezu groteske Zustand läßt einen betrüblichen Zirkel erkennen. Weil Einzelausgaben gemacht werden, statt der zu fordernden Ausgaben vollständiger Serienwerke, fehlt der rechte Anreiz zum Musizieren; also bleibt das Interesse gering. Weil nicht mit großem Absatz zu rechnen ist, müssen die Ausgaben teuer bleiben; umso weniger fühlt der Musiker das Bedürfnis, durch den Kauf vieler Einzelhefte sich die Möglichkeit reicherer Abwechslung zu verschaffen und umso weniger wiederum sieht sich der Verleger in der Lage, die Hefte billiger anzusetzen. Würde man die Standardwerke der älteren Kammermusik in sauberen Neuausgaben als Serien, wie sie gedacht sind, vorlegen — gewiß würden viele zu dieser Musik greifen. Man würde verstärkten Absatz haben, die Ausgaben bedeutend verbilligen können, und zugleich würde der Spieler beginnen, die Stücke so zu sehen, wie sie gemeint sind: als um ihrer selbst willen geschaffene Prägungen, die beschäftigen und erfreuen, ohne als allegorische Zeichen außermusikalischer Ideen sichtbar gemacht sein zu müssen.

So ergibt sich zweifache Anregung. Die Denkmäler sollten, statt einem völlig exklusiven Kreis zu dienen, alte Musik nicht verwahren, sondern bereithalten: die Partituren zu erträglichem Preise zur Verfügung stellen und von jedem erscheinenden Werk billige Stimmenausgaben machen oder aber geschriebene Stimmen zu Spiel und Aufführung leihweise vorrätig halten. Die Herausgeber älterer Musik sollten sich davor hüten, in jedem Fall Erstausgaben bringen zu wollen; man sollte sich zum Prinzip machen, nur Werke ersten oder höchstens zweiten Ranges auszugraben, aber dafür zu sorgen, daß die Werke ersten Ranges auch tatsächlich zugänglich werden. Insgesamt aber soll man alte Musik nicht aus ihrem Zusammenhang lösen; Serien müssen als Serien erhalten werden. Und noch einen persönlichen Rat: man hüte sich vor der Musik der Vorklassik. Es ist eine Zeit starker Entwicklung, aber einer unerfreulichen Verwässerung der Kunst. Nur wenige Komponisten dieser Zeit verdienen Beachtung. Man beschränke sich auf sie oder wende sich geistig fruchtbareren Epochen und jenen Werken zu, derer man nicht bereits beim ersten Durchspielen oder Durchlesen satt wird. Gegenwärtig ist eine merkwürdig starke Konjunktur für Neuausgaben alter Musik. So, wie man sich ihrer, insbesondere im Hinblick auf instrumentale Musik, bedient, kann

der Zusammenbruch nicht ausbleiben. Das vorhandene Interesse wird ausgenutzt, aber nicht befriedigt; bald wird das gesunde Bedürfnis versiegt sein. Man wird eine Fülle von Neuausgaben vorgelegt finden und über den Wert des insgesamt Geleisteten erschrecken. Dann wird eine ähnlich günstige Lage für die ältere Musik schwerlich bald wiederkehren – dem Spieler aber wird die Beschäftigung mit wertvoller alter Musik nicht wesentlich erleichtert worden sein.

Musikleben

Gedanken zur Zeit

Heinrich Strobel

Die Vorgänge im letzten Vierteljahr haben vermutlich auch diejenigen über die engen Zusammenhänge zwischen Kunst und Wirtschaft aufgeklärt, die immer noch glaubten, daß die Kunst ein schöner Selbstzweck jenseits alles irdisch-materiellen Getriebes sei. Kunstpflege kostet Geld. Sie setzt außerdem einen gewissen Lebensstandard voraus, ohne den sie nicht möglich ist. Dieser Standard ist heute gefährdet und mit ihm die Kunstpflege. Also Abbau der Kunst? Nein. Planwirtschaft der Kunst. Um eines gleich hervorzuheben: Planwirtschaft das soll nicht heißen: Konzentration der subventionierten Kunstpflege auf wenige Stellen. Wir sind uns bewußt, daß die Bedeutung Deutschlands im Gesamtbild der europäischen Kultur nicht zuletzt durch die einzigartige Dezentralisation seines Kunstlebens bestimmt wird. Wer die Situation wirklich übersieht, mußte stets vor der Einseitigkeit in der Beurteilung der Kunstpflege warnen, die aus der Überschätznng der Berliner Perspektive entsteht. Berlin ist nicht Deutschland. Die deutsche Provinz besitzt gerade auf dem Gebiet der Musikpflege eine Menge von produktiven Kräften, sie zeigt oft ein Maß von Aktivität und Verantwortlichkeit, das man in Berlin vergeblich suchen wird. Das dezentralisierte Musikleben macht erst die Entfaltung all dieser vielgeschichteten Antriebe möglich. Man muß die Notwendigkeit der Dezentralisation ausdrücklich hervorheben, wenn man im Zusammenhang mit der kommerziellen Krise von der anderen Notwendigkeit einer sinnvollen Planwirtschaft sprechen will, welche die heutige Situation gebieterisch fordert.

Über die Zersetzung bestimmter Schichten, über die Umgruppierung der Bevölkerung unter dem Eiufluß wirtschaftlicher Tatsachen, über die Umwälzung, die die technischen Mittel der Musikverbreitung hervorgerufen haben, ist an dieser Stelle oft genug gesprochen worden. Wir wollen uns nicht wiederholen. Es genügt, auszusprechen, daß sich der Raum für die öffentliche Musikpflege in der bisherigen Form ohne Zweifel zusehends verkleinert. Hinter dem Konzert als Typus stehen nicht mehr so viele Menschen wie noch vor dem Krieg. Gerade diejenige Schicht, für die es notwendiger Teil ihrer Bildungsexistenz war, wird unaufhörlich zerrieben. Gerade deshalb klammern sie sich so eifrig an diesen ideellen Besitz in einer Zeit des wirtschaftlichen Zusammenbruchs. Und die

anderen, die nachdringen, befriedigen ihr Musikbedürfnis keineswegs mehr ausschließlich auf diesem Wege. Die letzten Jahre zeigten mit aller Deutlichkeit, daß wir an einem Zuviel an Musik litten. Wie oft ironisierte man den „Musikbetrieb“, zu dem die Musikpflege allmählich entartet war. Ehrgeiz der Konzertdirektionen, Ehrgeiz der Städte, Geltungsbedürfnis der Mittelmäßigen: das alles schuf jenes Überangebot an Musik, das zu den leeren Häusern, zu den sinnlosen Ausgaben im Theater, zu der skandalösen Freikartenwirtschaft führte. Und dann kam noch der Rundfunk, der mit einem Mal auch Musik in enormer Quantität unter die Menge brachte. Schon lang hieß es: es muß etwas geschehen. Es geht nicht mehr so weiter. Aber wer sollte anfangen? Die Stadt X – wo doch in der Stadt Y eben ein neuer Zuschuß gewährt worden war? Das Fräulein A – wo doch die Kollegin B eben noch ein Konzert in Berlin gegeben hatte? (Vor leerem Saal, versteht sich, aber sie konnte ein paar Kritiken schwarz auf weiß nach Hause tragen).

Jetzt diktiert die Wirtschaftsnot Sparsamkeit. Jetzt verschwinden mit einem Mal alle die Überflüssigen aus den Konzertsälen. Jetzt überlegen sich die Städte allen Ernstes: brauchen wir überhaupt unseren Theaterbetrieb in dieser Form, können wir uns nicht mit ein paar anderen Städten zusammentun? Diese Entwicklung ist notwendig und gut. Sie schafft endlich wieder ein klares Bild. Man wird bis in einem Jahr auch an den Tatsachen sehen, wo die produktiven und wo die unnötigen Elemente des Musiklebens sind. Und die gewiß höchst betrübliche Krise von heute kann zu einer Gesundung von morgen führen, wenn man zur rechten Zeit die rechten Konsequenzen zieht. Diese Konsequenzen heißen: Hebung des künstlerischen Niveaus durch Planwirtschaft, Förderung nur der lebensfähigen, kulturfördernden Kräfte, kluge Zusammenfassung aller interessierten Kreise in Organisationen und vor allem: eine vernünftige, der tatsächlichen Kaufkraft angemessene Preispolitik. Man hat in dieser Spielzeit, die unter dem Zeichen einer katastrophalen Wirtschaftsnot steht, mehrfach festgestellt, daß trotzdem die Abonnementziffern stiegen. Warum? Weil die Abonnementspreise viel tiefer liegen als die Kassenpreise, die z. B. – das ist ein offenes Geheimnis – in Berlin niemand außer den Fremden bezahlt.

Die subventionierte Kunstpflege ist notwendig. Sie ist ein wesentlicher und nicht abzuschreibender Faktor in der deutschen Existenz. Man muß dies ausdrücklich gegen bürokratische Bestrebungen bei manchen Behörden hervorheben. Aber diese Kunstpflege muß endlich produktiv gestaltet werden. (So etwas wie der Fall Aron ist eine kulturelle Schande. Gerade in dieser Zeit müßte Aron unterstützt werden.) Die Kunstpflege muß wirklich dem kulturwilligen Teil der Bevölkerung allgemein zugänglich werden und sie muß von einer solchen Qualität und Lebendigkeit sein, daß selbst der übrige Teil der Bevölkerung zu ihr hingezogen wird. Keine Starrheit. Die saubere Operette ist ebenso notwendig wie der „Fide io“ und wie die Pflege des wertvollen modernen Schaffens. Man kann vor hochtrabenden Idealforderungen gar nicht genug warnen. Aber Steigerung der Qualität. Ein planwirtschaftlich zusammengefaßter Betrieb kann sich bessere Sänger und ein besseres Orchester leisten als drei Einzelbetriebe, die nicht leben und sterben können.

Steigerung der Qualität – auch das wird eine Folge der Krise von heute sein. Ist es ein Schaden, wenn nicht mehr jedes mittelmäßige oder untermittelmäßige Talent den Weg in die Öffentlichkeit findet? Die Auswahl wird durch äußere Umstände

strenger werden. Die Konzertanzeiger Berlins sind heute spaltenlang leer. Bedeutet es einen kulturellen Verlust? Außerdem hat ja der Rundfunk längst die Rolle übernommen, die ehemals das Solistenkonzert hatte: Auswahl unter den Unbekannten zu treffen. Der Rundfunk – oft genug haben wir auf seine enorme Bedeutung für die zukünftige Gestaltung des Musiklebens hingewiesen. Der Rundfunk mit seinem riesigen Musikkonsum wird sich seiner wichtigen kulturellen Aufgabe immer mehr bewußt. Und hat nicht hier die Musik eine viel sinnvollere Funktion als im Konzert, das mit Freikarten gefüllt, notdürftig gefüllt wird? Dieses Problem ist von besonderer Wichtigkeit: der Musik wieder eine Funktion im heutigen Leben zu verschaffen. Möglichkeiten gibt es viele – Schule, Rundfunk, Film, Chorgemeinschaft und schließlich eben auch das Konzert. Auch Musik im Dienst der weltanschaulichen Propaganda gehört hierher. In jeder Funktion wird die Musik in einer anderen Gestalt erscheinen. Im Film braucht man keine polyphone Konzertmusik, und ins Konzert paßt kein Filmschlager. Selbstverständlichkeit. Und doch wurden die Grenzen oft genug verwischt. Die Musik in ihren verschiedenen Funktionen zu verfolgen, und ihre Bedingtheiten zu untersuchen, das ist heute die Aufgabe des verantwortungsbewußten Beurteilers.

Ist es nicht ein Symptom für die völlig veränderten Verhältnisse, daß längst, bevor die offizielle Musiksaison in Berlin begann, Funk und Schule mit neuen Werken herauskamen? Scherchen brachte ein Cembalokonzert von Hugo Herrmann, das die apart harmonisierte, bewußt altertümliche Schreibweise von Herrmanns Chorsätzen suitenhaft-spielerisch umdeutet. Das kunstgewerblich zarte Stück wirkte in seiner kultivierten Klanglichkeit sympathisch neben der aufgequollenen, polyphon verstopften Musikdramatik des Kaminskischen Concerto grosso für zwei Orchester, für das sich Scherchen mit fanatischer Hingabe einsetzte. Im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht sah man eine Bearbeitung von Kortums spätbarockem Spottgedicht „Die Jobsiade" als Schuloper. Eigentlich mehr epische Szenenreihe als Oper. Jacobis Musik enthält einige Chöre von schlagend volkstümlicher Wirkung. Die vielen Zwischenspiele suchen illustrative Tendenz und moderne Stimmigkeit zu verbinden. Sie sind oft zu künstlich. Die Schüler der Rathenauschule (Siegfried Günther) agierten und sangen mit großem Spaß.

Inzwischen führte Walter sein alljährliches „Lied von der Erde" auf und erntete für seine stimmungshaft verhaltene Aufführung den üblich lauten Beifall – aber niemand bemerkt, wie unpräzis hier eigentlich musiziert wird – inzwischen ist Furtwängler mit seinem ersten philharmonischen Konzert gestartet, und er kam sich sicher sehr kühn vor, als er gleich zu Beginn den „Petruschka" spielte. Diese „großen" Konzerte halten sich auch heute, denn sie sind gesellschaftlich fundiert. – Sie haben eine Funktion, wenn auch in der Hauptsache auf der Basis der Tradition.

Walter ist nun auch am Dirigentenpult der Staatsoper erschienen. Aber sein „Oberon" war nicht der Erfolg, den man sich versprochen hatte. Er hätte sich vermutlich auch nicht eingestellt, wenn die Besetzung besser und die Inszenierung weniger süßlich, weniger öldruckhaft gewesen wäre. Dieses Stück ist für die Bühne nicht mehr zu retten.

Das eigentliche Ereignis war Verdis „Macbeth" in der Städtischen Oper. Die erste Inszenierung, für die der neue Intendant voll verantwortlich war. Ein stürmischer Erfolg. Es galt nicht nur einem großartigen Werk, das trotz der problematischen Hexenszenen durch seinen melodischen Impetus, durch die Schlagkraft und Konzentration

einiger dramatischer Szenen und Chöre zu den stärksten Leistungen des jungen Verdi zählt[1]), nein, er galt auch einer Wiedergabe, die im Musikalischen ein außerordentliches Niveau hatte (Onégin, Reinmar, Andresen, Dirigent: Stiedry) und in der Bühnengestaltung keinen Zweifel mehr darüber ließ, daß Ebert den einzig möglichen Weg zu gehen gewillt ist: nämlich, an der von Kroll geschaffenen Erneuerung und Reinigung der Operndarstellung weiterzuarbeiten. Diese Tendenz zeigte sich besonders in den großen Chorszenen, die in ihrer statischen Ruhe von stärkster Wirkung waren. Sie zeigte sich weiter in den grandiosen Dekorationen von Neher; unheimliche, dunkle, barocke Phantastik schuf die Verbindung zwischen der Welt Shakespeares und Verdis. War bei Kroll als Reaktion auf den alten Opernplunder oft eine Betonung des Konstruktiven notwendig, so kann sich jetzt wieder eine reichere und bewegtere Szene entwickeln, die dem sinnenfrohen Wesen des Theaters näherkommt.

Es handelt sich jetzt darum, daß Ebert die mit „Macbeth" eingeschlagene Richtung weiterführt, um allmählich alle jungen und produktiven Kräfte zu sich hinüberzuziehen. Der Anfang ist gemacht.

Neue Musik in Genf

Willy Tappolet

In einer Stadt von 150 000 Einwohnern mit einem hundertjährigen Konservatorium, einem halben Dutzend Musikinstituten, mit doppelt sovielen neueren Orgeln in reformierten und katholischen Kirchen, 16 Kinos, einer Rundfunkstation und einem — zum Glück für Kunst und Konzert — geschlossenen Operntheater; in einer Stadt, wo ein übertrieben individualistischer, kritischer Geist zur Bildung unzähliger Gruppen, Vereine und Zirkel und damit zu einer verderblichen Kräftezersplitterung führte, steht Ernest Ansermet und sein Orchestre de la Suisse Romande (O. S. R.) unumstritten im Zentrum des musikalischen Interesses. Wer Inhalt, Wert und Auswirkung seiner etwa 30 Orchesterabende während des Winterhalbjahrs umreißt, zeichnet zugleich einen Querschnitt durch das Wesentliche unseres Musiklebens. Denn die Kirchen-, Vereins- und Solistenkonzerte unterscheiden Genf kaum von andern geistig und künstlerisch regen Zentren mittlerer Größe, es sei denn, daß virtuose Zugvögel internationalen Formats mit längst bekannten Programmen sich herablassen, Genf, „die Brücke Europas", in ihr Routenverzeichnis aufzunehmen.

Seit zwölf Jahren arbeitet Ansermet an seinem Wanderorchester. Es ist aus den heterogensten Elementen zusammengewachsen und verfügt über mittelmäßige Streicher, gute Blech-, vorzügliche Holzbläser und über einen ausgezeichneten Schlagzeugvirtuosen. Auf diesem rhythmisch und klanglich sorgfältig abgestuften Instrument spielt Ansermet allwinterlich 50 Prozent neueste Musik. Die Hälfte gehört der modernen und dies vor einem Publikum, das in seiner Jugend fast nur deutsche Romantiker und ihre kleineren, und somit umso beliebteren Nachgeborenen zu hören bekam. Denn man täusche sich nicht: Genf besitzt keine fortschrittlichere Zuhörerschaft als irgendeine deutsche Stadt gleicher Größe. Die Voraussetzungen für ein zeitgenössisches Musizieren war vor Ansermet nicht vorhanden, und es bleibt eines der unschätzbaren Verdienste dieses Erziehers, der

[1]) Siehe die Besprechung der Oper anläßlich der Dresdener Uraufführung im Melos 1928, Seite 309.

mit leidenschaftlicher Liebe unbeirrbar und allen Widerständen zum Trotz für die Lebenden eintritt, sich ein mitgehendes Publikum geschaffen zu haben. Dieser Werbetätigkeit für die Moderne liegt eine doppelte Taktik zugrunde: allmähliches, ein über Jahre erstreckendes Vertrautmachen mit einem Komponisten und eine bis ins Letzte ausgearbeitete Wiedergabe seiner Werke.

Da nun aber die großen Sinfoniekonzerte im akustisch einwandfreien Theatersaal für manche nicht so sehr eine künstlerische als eine gesellschaftliche Angelegenheit bedeuten, gelangen in der ersten Programmhälfte „klassische" Kompositionen vor allem des 18. Jahrhunderts zur Aufführung. Dieses zweigliedrige Kompromißprogramm wurde hier zur Regel. Es ist dagegen umso weniger etwas einzuwenden, als Ansermet anstelle des oft recht willkürlichen, nach historischen Grundsätzen aufgestellten Programms auf innere Einheit und Verbundenheit zielt. Und dann: diese großen Sinfoniekonzerte stützen die Abonnementskonzerte der 2. Serie und die noch billigeren Volkskonzerte des O. S. R., das sich ohne nennenswerte offizielle Unterstützung behelfen muß. Gerade hier, wo es keine Allerweltsvirtuosen zu bewundern gibt, sitzt das vorurteilsfreiere musikliebende Publikum der „unteren Zehntausend" und der Studenten, das der zeitgenössischen Musik offenen Sinnes zugänglich ist.

In den Konzerten des O. S. R. während der verflossenen Saison nimmt Debussy einen Ehrenplatz ein. In einem Dezenium brachte Ansermet alle Werke des Franzosen zur Aufführung, der in seiner letzten großen Orchesterkomposition „Jeux" die Errungenschaften eines Schönberg und Strawinsky schon künstlerisch zu verwenden wußte. Ansermet hat uns im Kultus Debussys erzogen; die Wiedergabe der „Nocturnes" mit dem Frauenchor der Sirenen, der drei sinfonischen Skizzen „La Mer" und „Images" wurden in seltener Einmütigkeit als wertvolle Bereicherung empfunden. Man verlangte Wiederholungen; ein Debussy-Abend brachte sie, und als Krönung leitete Ansermet zwei Bühnenaufführungen von „Pelléas et Mélisande" im vollbesetzten Grand Théâtre. Auch das formvollendete, höchstkultivierte „Tombeau de Couperin" mit dem einzigartigen Thema der Forlana und Mussorgskis „Bilder einer Ausstellung" in der Orchestrierung Ravels entzückten.

Artistischer muten die impressionistischen Tonbilder „Escales" – Zwischenlandungen – mit den suggestiven Titeln Rom-Parlermo, Tunis-Nefta, Valencia von Jaques Ibert an. In ihnen fiebert Reiselust, wenn auch die künstlerische Heimat Iberts weniger am Mittelmeer als in Paris bei Chabrier, Debussy und Ravel zu suchen ist. Der idyllische Mittelmeerhafen von Cassis inspirierte den in Genf tätigen Franzosen Charles Chaix für seine solid gebaute zweite Sinfonie, die zur Richtung César Frank-Magnard zurückführt.

Außer Debussy erhielt einzig Strawinsky noch einen eigenen Abend. Strawinsky gehört zu den frühesten Freunden und Gönnern Ansermets. Längst hat der Waadtländer dem Russen seine Schuld beglichen, indem er in zäher Treue in den Konzertsälen Europas und der beiden Amerika für seine Weltgeltung eintritt. Zwischen „Pulcinella" und dem „Kuß der Fee" spielte der Komponist sein Capriccio. Vier meisterlich orchestrierte Studien führten in die Werkstatt Strawinskys, brachten jedoch außer dem schmissigen „Madrid" kaum etwas Neues. Dagegen verstand es Ansermet, der einstige Dirigent des Russischen Balletts, in der „Feuervogel-Suite" wieder einmal Musiker und Zuhörer mitzureißen. Die Anziehungskraft Strawinskys auf die jungen Musiker, die

sich noch nicht selbst fanden, wirkt unvermindert weiter. Der verzweifelte Fall Casella ist geradezu typisch. Nachdem sein Idol eine „Pulcinella“ gewagt hatte, konnte der bald 50-jährige Alfredo Casella sich eines ähnlichen Versuches nicht enthalten. Aus den nahezu 550 einsätzigen Sonaten des D. Scarlatti klaubte er etwa 80 Motive und schrieb die unpersönlich orchestrierte, rhythmisch und harmonisch wenig differenzierte „Scarlattiana“ für Klavier und 32 Instrumente. Obwohl der Komponist sich selbst am Flügel für sein Werk einsetzte, löste es mit Ausnahme der „Sinfonia“ des Anfangs trostlose Langeweile aus. „Scarlattiana“ scheint all denen recht zu geben, die von einem „unnachahmlichen“ Strawinsky sprechen. Auch die „Drei Stücke für Orchester“ des Argentiniers Juan-José Castro sind ohne Strawinsky nicht denkbar.

Nachdem wir Paul Hindemith im Vorjahr als Solisten einmal und als Komponisten mehrmals begegneten, wurde sein angezeigtes Bläserkonzert bedauerlicherweise zurückgestellt und Buttings „Heitere Musik für kleines Orchester“ durch die elf Orchestervariationen über Nägelis „Freut euch des Lebens“ von Jaques-Dalcroze aus dem Jahre 1903 ersetzt! So blieb denn aus Deutschland einzig Schönberg mit der Bearbeitung von Bachs Präludium und Fuge in Es-dur für ein Riesenorgelorchester, die für Schönberg keineswegs repräsentativ ist. Volkmar Andreae dirigierte selbst die vom Lütticher Fest her bekannte, temperamentvolle „Musik für Orchester“; der französische Meistercellist André Maréchal spielte das für ihn geschriebene Konzert von Arthur Honegger. Hier wird das Orchester nie zur bloßen Begleitung verurteilt, Solostimme und Orchester formen einen Block. Elemente des Jazz, die das Concertino für Klavier und kleines Orchester von 1924 erstmals verwertete, sind geschickt herangezogen; die lyrisch-verträumte Atmosphäre der Sommerpastorale und der mit Klangenergien und treibenden Rhythmen geladene Dynamismus des „Pacific 232“ werden zur Stileinheit zusammengerafft. Durch das prätentionslose, höchst kultivierte Musizieren im „Concertino“ entfesselte Walter Gieseking Stürme der Begeisterung; der geniale Interpret wurde wie selten je ein Ausübender gefeiert. „Pacific“ kehrt jeden Winter wieder und scheint in der Deutung Ansermets noch nichts von der Wirkung eingebüßt zu haben.

Eine der wertvollsten Neuheiten war zweifellos Conrad Becks „Konzert für Streichquartett und Orchester“. Das heikle Problem, die beiden Instrumentengruppen selbständig einander gegenüberzustellen, hat Beck in den vier ungemein gestrafften Sätzen originell gelöst. Durch die präzise Stimmführung eines linearen Kontrapunkts entsteht ein eigenartig herber Klang; licht- und schattenlos, aber in seiner kompromißlosen Einseitigkeit von stärkster Suggestivkraft. Daß dieses Werk, das an Ausführende und Zuhörer gleichermaßen höchste Anforderungen stellt, einen einmütigen Erfolg errang, dünkt mich der Erwähnung wert.

Schade, daß die Genfer Sektion der I. G. N. M. der „Nouvelles Auditions“ ihre Werbetätigkeit für zeitgenössisches Musikschaffen eingestellt hat. Auch die westschweizerische Rundfunkstation fiele für die moderne Musik außer Betracht, wenn nicht ein Teil der Konzerte Ansermets von Genf und Lausanne aus übertragen würden. Bedeutungsvoll kann die kürzlich erfolgte Wahl Fred Hays als Leiter des Radioorchesters der Westschweiz werden. Hay, Dirigent und Komponist aus Begabung, ist vorurteilsfrei und selbständig genug, um zu wissen, was der verantwortungsvolle Posten erfordert: in erster Linie für die Lebenden einzustehen.

Reform des Konzertwesens

Heinz Joachim

Auf Burg Lauenstein (Oberfranken) fanden in diesem Sommer Musikkongresse statt, die auf eine Reform des Konzertlebens hinzielten. Ihr Grundgedanke war, zwei oft widerstrebende Interessentengruppen: ausübende Künstler und Konzertveranstalter zusammenzuschließen. Dieser Zweck ist auch erreicht worden. Im Gegensatz zu dem vor einigen Monaten in Berlin gegründeten „Deutschen Konzertgeberbund", der lediglich einen einzelnen Stand erfaßte und ihn noch mehr isolierte, stehen hier gemeinsame Maßnahmen im Vordergrund aller Bestrebungen, für die zunächst einmal rein praktisch Arbeitsmethoden festgelegt wurden. Man will die Konzerte der Künstler zeitlich und räumlich zu möglichst geschlossenen Reihen zusammenfassen, sodaß sich die Kosten für Honorare, Reisen, Werbung u. a. m. wesentlich verringern. Dies dient zugleich der Verknüpfung und dem Ausbau der Arbeitsgebiete. Pauschalhonorierung soll finanzielle Ausgleichsmöglichkeiten schaffen, die auch minderbemittelten Veranstaltern die Verpflichtung teurer Solisten gestatten. Durch entsprechende Umlage der Kosten hofft man ferner ohne materielles Risiko in musikfremden oder einseitig interessierten Orten kulturelle Pionierarbeit leisten zu können. Die alljährlichen Kongresse wollen dem beiderseitigen Austausch von Erfahrungen, sowie der Förderung des talentierten Nachwuchses dienen. Auch die Vertretung gemeinsamer Interessen gegenüber Behörden, Verlegern, Aufführungsgesellschaften, Saalbesitzern usw. ist in das Arbeitsprogramm einbezogen worden.

Es gehört Optimismus dazu, sich von derartigen rein organisatorischen Maßnahmen auch nur eine Milderung der Konzertnot zu versprechen. Sie sind, obwohl sie den Typ des bisherigen Vermittlungsgeschäftes beseitigen, an sich nichts anderes als ein neues System für die alte, überlebte Form des Betriebes. Als solche wurden sie von den meisten Kongreßteilnehmern auch verstanden und gewollt, und hier wird man allerdings die Zweckmäßigkeit der geplanten Beschränkung auf einen verhältnismäßig kleinen Mitgliederkreis bezweifeln müssen. Das geistige Problem der Konzertkrisis ist gar nicht zur Diskussion gestellt worden. Dagegen hatte aber die Kongreßleitung (Herbert Barth, Erfurt) den Versuch gemacht, einen Weg zur praktischen Lösung zu zeigen: In die Zahl der anschließenden traditionellen Konzerte hatte man eine Veranstaltung des Berliner Pianisten Fritz Thöne aufgenommen, der durch direkte Fühlungnahme mit seinen Zuhörern, durch Aussprachen und gemeinsames Erarbeiten moderner Werke neuen Formen des Konzertes und der musikalischen Volkserziehung nachspürte. Hier schieden sich die Geister, und es wurde offenbar, wo die produktive Aufbauarbeit, von der so viel gesprochen wurde, in Wahrheit anzusetzen hat. Doch darf nicht verschwiegen werden, daß diese programmatisch wichtigste Veranstaltung der Kongresse gerade von den Wortführern der konstituierenden Versammlungen nicht beachtet wurde. Die Organisation wurde zwar für diesmal gerettet; ob sie aber stark und entwicklungsfähig genug ist, die innere Spannung zwischen der herrlichen Unbedingtheit junger Draufgänger, die unbekümmert um materielle Erfolge das Problem bei seinem soziologischen Kern packen, und den Ressentiments geschäftlicher Interessenpolitik in eine organische Evolution aufzulösen, muß dahingestellt bleiben. Es wäre ehrlicher gewesen, die Gegen-

sätze klar und bewußt herauszuheben. Jedenfalls wird es nun auf die Ausgestaltung der Organisation ankommen, damit alle lebendigen und entwicklungsfähigen Kräfte der Reform nutzbar werden.

Die Notwendigkeit einer tiefgreifenden Umgestaltung wurde durch das deprimierende finanzielle Ergebnis der meisten Konzerte auch hier wieder einmal sinnfällig. Andererseits bewies die Intensität des Beifalls etwa für die tief durchseelte Kunst von Maria von Basilides oder für das strenge und klare Bachspiel Stefi Geyers, in wie hohem Maße Persönlichkeit und große künstlerische Leistung immer noch die Kluft zwischen Podium und Saal überbrücken können. Auch die Barockmusik, die Dr. Werner Danckert auf dem von ihm nach dem Vorbild von Bachs Instrument konstruierten Kielflügel zusammen mit dem Gambisten Walter Schulz vortrug, wurde als lebendiger Wert empfunden. Hier liegen Ansatzpunkte, von denen aus man der reinen und wesentlichen Musikproduktion Boden und Geltung wird zurückgewinnen können.

Melosberichte

Carl Nielsen † Am 3. Oktober starb Carl Nielsen in Kopenhagen. Mit ihm hat Dänemark seinen größten Musiker, Skandinavien eine der prägnantesten Gestalten der gesamten nordgermanischen Musikentwicklung verloren.

Nielsens Erfolg in Deutschland war immer sporadisch. In Skandinavien hat man sich öfters darüber gewundert, daß die besondere Eigenart dieses großen Künstlers nie richtig verstanden wurde. Es war, als ob er nicht ins „System“ hineinpaßte. Der älteren Generation war er zu eigensinnig, der jüngeren zu wenig „modern“. Auch bot seine schlichte, effekt- und gestenlose Musik „dem großen Dirigenten“ keine Möglichkeit für traditionelle Selbstentfaltung.

Der Grund lag vielleicht auch tiefer. Nielsen wurde 1865 als Sohn eines Dorfmusikanten auf der Insel Fünen geboren, und er wuchs auf in einer Zeit, wo der dänische Bauernstand sich – materiell und geistig – wie nie zuvor entwickelte, wo eine echt bodenständige, nordgermanische Volkskultur, zu der es kaum anderswo eine Parallele gibt, einen Höhepunkt erreichte. Ein solcher wirtschaftlich-kultureller Faktor muß aufmerksam beachtet werden, reicht aber selbstverständlich nicht aus, um die wahre Eigenart eines Künstlers, die Intensität seiner artistischen Begabung zu bewerten.

Der frühzeitige, bewußte *Bruch mit der romantischen Ausdrucksform* war es, was Nielsen vom ersten Anfang eine Sonderstellung gab. Sowohl die schwüle Überschwenglichkeit der deutschen Spätromantik wie die Parfüms des französischen Impressionismus waren ihm mit seinen Voraussetzungen tief zuwider. Ein junger Musiker, der im Anfang der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts die Linie Beethoven-Wagner offen kritisierte und auf die geistige Sauberkeit und artistische Überlegenheit der Kunst eines Palästrina, eines Bach, eines Mozart hinwies, mußte sich schon dadurch isolieren. Und nur Schritt für Schritt gewann Nielsen – auch im eigenen Lande – Terrain. Auf eine Natur wie Nielsen wirkte Widerstand aber nur als Ansporn. Sein Werk, besonders die stolze Reihe der Symphonien und Instrumentalkonzerte, zeigt eine immer steigende Entwicklungskurve; eine immer reichere Menschlichkeit und ein immer stärkeres Bemühen, neue artistische Perspektive zu gewinnen. So steht er mit seinem letzten Hauptwerk, dem Konzert für Klarinette und Kammerorchester, – bei aller persönlichen Eigenart – ganz auf dem Boden einer neuen, radikalen Tonsprache.

Dresden spart an der falschen Stelle

Die Gedanken der musikalischen Erneuerungsbestrebungen der allerletzten Jahre fanden bei Nielsen begeisterten Anklang. War er doch selbst als Musikant aus dem Volke gekommen. Doch blieb er immer kritisch, und gegen Schlagworte aller Art nährte er eine intensive Abneigung.

Eine musikalische Einstellung, die sowohl musikalische Genialität wie wahre, gesunde Bodenständigkeit zu schätzen weiß, eine Forschung, die die tieferen Zusammenhänge des germanischen Kulturlebens sucht, wird die Gestalt Carl Nielsen nicht umgehen können. *Jörgen Bentzon*

Paul Aron stellt seine Dresdner Abende ein!

Für Dresden ein Verlust, mindestens so groß wie die Schließung der Krolloper für Berlin: Paul Aron kann seine Abende nicht mehr veranstalten, nachdem die städtische Subvention, die in den letzten Jahren Arons Arbeit ermöglichte, gestrichen worden ist. Tatsachen sprechen für den Verlust, den Dresdens Konzertleben erleidet:

Man hörte in den Abenden „Neue Musik Paul Aron“ u. a. das gesamte Klavierwerk *Bartóks*, die beiden Violinsonaten, das 2. Streichquartett, die Tanzsuite für Orchester; von *Alban Berg* die Lyrische Suite (Kolisch-Quartett) und das Kammerkonzert für Klavier, Violine und 13 Bläser; den unbekannten Debussy; das gesamte Kammermusikwerk von *Hindemith*, darunter die Uraufführungen aller Klaviermusiken! Honneggers, Milhauds Namen waren in Dresden genannt, als man sonst in Deutschland von ihnen noch fast nichts wußte; wer hätte sich in Dresden für eine so schwer zugängliche und schwer zu erkennende Begabung wie *Hermann Reutter* eingesetzt, wenn nicht Paul Aron, der dessen „Saul“ sogar in szenischer Aufführung ermöglichte?! Wir hörten Arnold Schönbergs Suite op. 29 (Deutsche Uraufführung) und im letzten Winter noch den „Pierrot lunaire“ und die „Begleitmusik zu einer Lichtspielszene“. *Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“* wurde unter Aron gebracht, nachdem man Jahr um Jahr gewartet hatte, daß sich endlich die Staatstheater dazu aufraffen würden; ebenso waren die „*Noces*“ Aron vorbehalten. Neben dieser Auslese „großer“ Namen standen in den Programmen Arons ein gutes Dutzend von jungen, noch problematischen Kräften, die in Dresden nie gespielt worden wären, wenn nicht Paul Aron mit seinem sicheren Blick für Zukunftweisendes sich ihrer angenommen hätte. Wichtig und für Dresdens Musikleben fruchtbar war eben, daß der Öffentlichkeit immer wieder vor Augen geführt wurde, daß die Neue Musik eine breite Basis der Produktion besitzt, der Komponisten jeder Altersklasse und Nationalität angehören — daß der Wille der unter dem Namen „Neue Musik“ zusammengefaßten Bewegung in seinem einheitlichen Ziel nach Klarheit und Bewußtheit Spielraum für die unterschiedlichsten Tendenzen gab.

Diese 11 Jahre fruchtbarster kultureller Arbeit hätten eine bessere Krönung verdient, als das einfache „Streichen“ aus der Liste lebendiger Musikausübung — man hätte sich denken können, daß Paul Arons Arbeit, wenn es nicht mehr möglich war, sie direkt finanziell zu unterstützen, eine neue Basis hätte bekommen können etwa in der Form von Vormittagen im Staatlichen Schauspielhaus oder in Verbindung mit Volksbühne und Philharmonie. Nimmt man dazu die wie ein trauriger Witz anmutende Tatsache, daß die Sinfoniekonzerte der Staatsoper aus „Sparsamkeitsgründen“ nur mit *tantièmefreien* Werken bespielt werden, so kann man sich eine Vorstellung von der Einförmigkeit und inneren Verkalkung des diesjährigen Dresdner Musikwinters machen! Berechtigen die finanziellen Schwierigkeiten wirklich dazu, kulturellen Aufgaben in dieser Weise das Leben zu kürzen?! Bedenkt man gar nicht, daß mit Senkung des kulturellen Niveaus ein Abbau der seelischen Kräfte im Volke einhergeht — glaubt man im Ernst, die Krise unseres Volkes allein vom Finanziellen aus lösen zu können?! Wäre es nicht wichtiger, nachdem sich die Problematik und teilweise Sinnlosigkeit der materiellen Grundlagen unserer Welt im letzten Jahrzehnt be-

sonders erschreckend gezeigt haben, die Lösung der Schwierigkeiten von der Seite des Geistigen her zu versuchen – durch Weckung und verstärkte Aktivierung der seelischen Kräfte, an Stelle der Verschüttung unserer kulturellen Werte?! Paul Arons Arbeit war einer der größten Aktivposten, die Dresdens Kunstleben aufzuweisen hatte – man hofft, daß das Fehlen sich so schmerzlich bemerkbar machen wird, daß das Interregnum nicht länger als diesen Winter dauert.

Herbert Trantow

Magdeburg: Matthäus-Passion in kleiner Besetzung

Unser Bild von der Bachschen Matthäus-Passion ist im wesentlichen bestimmt durch die großen Aufführungen in Leipzig und Berlin. Der *Magdeburger Madrigalchor* unter Leitung von *Martin Jansen* hat jetzt eine andere Form der Wiedergabe geschaffen, die gerade in unserer Zeit der Wiedererweckung alter Musik größte Beachtung verdient. Ein 28 Stimmen starker Chor mit 8 Knabenstimmen und ein gleich starkes Orchester haben die gewaltige Aufgabe ausgezeichnet gelöst. Alles Dilettanten – der Chor stellte sämtliche Solisten (einschließlich des Evangelisten) selber. Um bei dem Technischen zu bleiben: durch Neubesetzung von altbekannten Stellen (11 Einzelstimmen rufen: Herr, bin ich's?, ein Halbchor singt zu sich voll auswirkendem Orchester der Geißelszene – ein Quartett: So schlafen unsere Sünden ein) tat sich eine ganz neue Klangwelt auf. Martin Jansen hatte die doppelte Aufgabe, sich zunächst einmal frei zu machen von der klassischen Form der Wiedergabe und dann jeden einzelnen Ton neu nachzuschöpfen, um ein neues einheitliches Ganzes zu erhalten. Dann erst konnte er an die schwierigste Aufgabe gehen, dieses Neue aus seinen Mitwirkenden herauszuholen. Bis auf unbedeutend kleine Stellen ist das alles ausgezeichnet gelungen. Der Evangelist sang in allen Lagen mühelos ohne Pathos, durch Melodie und klare Deklamation wirkend; der Choral war aufgefaßt wie ein einfacher Gemeindegesang ohne subjektive Deutung und rückte so die Zuhörer unmittelbar in die Reihe der Mitwirkenden. Die Choreinwürfe des ersten Teiles erhielten durch die sachliche Auffassung, aufgebaut auf strenge Rhythmik und gemessenes Tempo, ein völlig neues Gesicht. Diese Aufführung war nicht nur ein Konzert, sondern ein musikalisches Ereignis.

H. P. Gericke

Männerchorfazit in Nürnberg

Wenn auch die Krise, in der sich heute der Männerchor befindet, nicht allein unter der Perspektive der Literatur gesehen werden darf, so ist doch die Literaturfrage eine der hauptsächlichsten und in starkem Maße bestimmend und kennzeichnend für Haltung und Gesinnung eines Chores, einer Chorgruppe, eines Bundes. Nichts erscheint auch erneuerungsbedürftiger als die „Welt des deutschen Liedes", jenem Requisit pathetischer Biertischreden, hinter dem sich zumeist abgesunkene Romantik übelster Art verbirgt. Die Nürnberger Sängerwochen des Deutschen Sängerbundes wollen die notwendige Regeneration herbeiführen, sie stellen vor einem Kreis von Fachleuten und Laien, Komponisten, Kritikern, Chormeistern und Sängern, neue zeitgemäße Literatur zur Diskussion, also ein Unternehmen, das frei von gesellschaftlichem und genießerischem Anstrich sommerlicher Musikfeste durchaus produktiven Zwecken dient.

Die diesjährige dritte Nürnberger Woche machte mit einer Auswahl aus nahezu 3000 eingesandten Kompositionen bekannt, begleiteten und unbegleiteten Gesängen kleinsten und größten Formats für Männerstimmen, einer Auswahl, die in der Buntfarbigkeit ihrer Haltung und ihres stilistischen Wollens die Uneinheitlichkeit der heutigen Übergangslage gar nicht besser kennzeichnen konnte. Auffallend, wie auch hier ältere Vokalpolyphonie an Boden gewonnen hat. Eingerichtete und originale Chormusik des 16. Jahrhunderts und Musik des Frühbarocks wurden auf ihre Eignung für Männerchor erprobt, wobei sich – was vorauszusehen war – in der Darstellung

dieser Musik beträchtliche Mängel, vor allem in dynamischer Hinsicht ergaben. Der Querschnitt durch die Produktion unsrer Zeit ließ die verhängnisvolle Auswirkung des an und für sich begründeten Rufes nach guter volkstümlicher Literatur erkennen. Man nimmt die Forderung „Volkstümlichkeit" etwas zu leicht, reiht in der Ausdeutung der Textzeile Einfälle aneinander, ohne sie für eine musikalische Gestaltung als verbindlich anzuerkennen, putzt schwache Erfindung durch instrumentales Beiwerk auf, setzt lärmendes Schlagzeug in Gestalt von Rührtrommeln und Becken an Stelle rhythmischer Lebendigkeit – Landsknechtslieder die große Mode! Von dem wenigen, was Bestand hat, was technisch einfach, handwerksmäßig gekonnt und dabei doch auch substantiell wertvoll ist, muß man die lapidaren Bauernchöre Armin Knabs nennen, die in ihrer kirchentonartlichen Strenge zum beredten Künder des ethoserfüllten Textes werden. Weit komplizierter, wegen ihrer persönlichen Prägung hervorstechend sind die Eichendorff-Vertonungen Bruno Stürmers, die als Anzeichen einer neuen Romantik bemerkenswert erscheinen. Das Volkslied taucht in den mannigfachsten Formen auf. Die Bearbeitungstechnik, wie sie sich innerhalb der Jugendmusikbewegung entwickelt hat, findet nun auch auf den Männerchor Anwendung und führt vom schlicht bearbeiteten Strophenlied bis hin zur kunstvollen Variation. Auch hier bleiben die Werke, die in straffer Konzentration auf Wesentliches sich beschränken, in der Minderheit. Unter den Werken mit technisch komplizierter Faktur finden sich neben vereinzelten Ausläufern eines nicht mehr lebensfähigen Hegarstils und wirkungssicheren pompösen Aufbauten mit vaterländischem Einschlag doch auch Werke, die von dem Wollen der jungen Generation künden. Die Nähe Münchens bewirkt einen breiten, vielleicht allzu breiten Aufmarsch der Joseph Haas-Schule, die sich in ihrer asketisch strengen Grundhaltung, zuweilen aber auch in einem Mangel an Vitalität zu erkennen gibt. Unter ihren Vertretern fällt vor allem Karl Höller auf, dessen Motette „Media vita" stark an Erfindung und Verarbeitung ist. Die neue Vokalpolyphonie erscheint bereits in gesicherten Formulierungen, etwa in der fein ziselierten „Persischen Motette" des Kaminskischülers Heinz Schubert oder in der barocken Achtstimmigkeit des 126. Psalms von Paul Frankenburger. Diesen Werken gegenüber wirkt die Polyphonie der Wunderhornlieder von Karl Gerstberger trotz technischen Könnens etwas akademisch. Erwin Lendvais schwer fundierte „Elegische Gesänge" bilden mit den Tafelliedern Hans Stiebers, einer heiteren, teilweise parodierenden Gebrauchsmusik mit dem etwas anrüchigen Titel „Tandaradei", den weitern Gewinn der Woche.

Er ist nicht sonderlich groß, steht keinesfalls im Verhältnis zu dem Aufwand und doch muß man die Notwendigkeit dieser Veranstaltung bejahen. Sie stellt nicht nur allmählich einen Grundstock neuer brauchbarer Literatur für Männerchor bereit, sondern sie schafft auch die so notwendige und heilsame Verbindung zwischen dem Schaffenden und dem Verbraucher. Die fruchtbare Auswirkung der Nürnberger Sängerwochen ist heute bereits spürbar. *Walter Rein*

Kodalys „Hary Janos" in Köln

Eine angenehme Spielplanbelebung im Einerlei des abgespielten Repertoires brachte die deutsche Uraufführung des dramatischen Erstlingswerkes von *Zoltan Kodaly* (Übersetzung von R. St. Hoffmann). Eine Orchestersuite daraus ist bereits vor einiger Zeit bekannt geworden. Das Stück ist ein volkstümliches Singspiel mit gesprochenem Dialog und musikalischen Einlagen. Zwischen Vorspiel und Epilog werden, etwa in der Art von „Hoffmanns Erzählungen", die Abenteuer des Hary Janos, des ungarischen Münchhausen, geschildert. Es sind meist militärische Begebenheiten, die mit einer humorvollen Szene in der Besiegung und Gefangennahme Napoleons gipfeln; zum Schluß findet Hary durch seine Braut den Weg in die ungarische Heimat zurück. Der epische Stoff bringt es mit sich, daß dramatische Szenenführung

durch aneinandergereihte Episoden ersetzt ist. Bedeutsam bei dieser nationalungarischen Operette sind nicht die rhythmisch zündenden Marsch- und Tanzsätze, die sich sozusagen von selbst verstehen, sondern die freizügigen lyrischen Partien; sie verharren ganz im Bereich einer dünnlinigen, entsinnlichten Folklore und stehen so in einem merkwürdigen Gegensatz zu den fast musikdramatisch ausholenden Orchesterzwischenspielen. Der oratorische Schlußhymnus nähert sich der Sprache des Psalmus hungaricus. Das Neue des Werkes liegt in einigen lyrischen Szenen mit unverfälschtem ungarischen Klang – nicht zu verwechseln mit dem Operettenland Ungarn. Während das übliche Ungartum von Liszt bis zur Balkanoperette auf einem unkontrollierbaren „rassigen" Stilgemisch beruht, ist hier das stilistische Durcheinander aufgegeben, wenn es auch auf weite Strecken noch ein ungelöstes Nebeneinander bleibt.

Wie die Kölner Aufführung unter der musikalischen Leitung *Eugen Szenkars* und der szenischen Führung *Hans Strohbachs*, mit *Felix Knäpper* in der Titelrolle, bewies, vermag eine geschickte Regie dem Singspiel eine nachhaltige Publikumswirkung abzugewinnen. Umso mehr, als volkstümlich im Augenblick die große Mode ist.

Im übrigen sind vom Kölner Opernspielplan keinerlei Taten zu berichten. Die Not- und Grundfrage ist hier wie anderwärts das „Abspielen" der Standwerke. Neueinstudierte Werke, die längere Zeit dem Spielplan fehlten, üben einen merklichen Anreiz aus. Die *Zahl der festen Abonnenten* ist gegen das Vorjahr noch um einiges *gestiegen.* Künstlerisch sehr beachtenswert war eine Aida-Aufführung ausschließlich mit Projektionsbildern, die bei aller Fragwürdigkeit dieser Notlösung sehr eindringlich wirkten.

Die geplante Zusammenarbeit mit Nachbarbühnen ist vorläufig gescheitert. Das Orchester soll plötzlich von 106 etatmäßigen Köpfen auf etwa 70 herabgesetzt werden, doch besteht Hoffnung, daß die Erschütterung, die ein so plötzlicher und radikaler Abbau für das ganze Kölner Musikleben mit sich bringen muß, gemildert werden kann.

Herbert Eimert

Notizen

Oper und Konzert

Die Erstaufführung der Oper *„Die ersten Menschen"* von *Rudi Stephan* am Staatstheater in Wiesbaden findet am 22. Oktober statt. Der Südwestdeutsche Rundfunk veranstaltet anläßlich dieser Aufführung einen Rudi Stephan-Abend, der neben verschiedenen anderen Werken dieses im Weltkrieg gefallenen Komponisten auch einen Vortrag von Dr. Karl Holl-Frankfurt a. M. bringt. Auch das Stadttheater in Augsburg hat die Oper zur Erstaufführung in der laufenden Saison angenommen, ferner wird die Berliner Funkstunde eine Aufführung unter Dr. Hermann Scherchen senden.

Das Städtische Opernhaus *Essen* hat die Uraufführung der Operette *„Madame wird Erzherzogin"* („Madame l'Archiduc") von Offenbach in der Bearbeitung von *Karl Kraus* erworben.

Das Staatstheater in *Wiesbaden* hat die verschollen gewesene Oper *Signor Bruschino* von *Rossini* in der Neubearbeitung von Dr. Ludwig Landshoff und Karl Wolfskehl zur *Uraufführung* angenommen.

Die Ernst Josef Aufricht Produktions-Gesellschaft in Berlin hat die Oper *„Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny"* von *Bert Brecht*, Musik von *Kurt Weill*, zur Aufführung erworben. Die Première findet im Dezember statt. Aufricht will bekanntlich kein ständiges Theater mehr führen, sondern nur von Fall zu Fall, das heißt, wenn er ein Stück hat, ein Bühnenhaus mieten.

Die *Oper* des *Nationaltheaters Mannheim* bringt im November die Erstaufführung von Kreneks *„Leben des Orest"*, sowie eine Neueinstudierung von Lortzings *„Zar und Zimmermann"*. Der Dezember bringt die Erstaufführung von Pfitzners neuer Oper *„Das Herz"* (und zwar in zeitlicher Verbindung mit der Aufführung seines Oratoriums *„Das dunkle Reich"* durch die Volkssingakademie).

Paul Graeners neue Oper *„Friedemann Bach"* (Text: Rudolph Lothar) ist vom Landestheater *Schwerin* zur Uraufführung angenommen worden. Die Première des Werkes findet Ende November des Jahres statt.

Igor Strawinsky wurde von den Städt. Bühnen *Hannover* zur Leitung eines Konzertes eingeladen, in dem er eigene Kompositionen zu Gehör bringen wird. (Feuervogel, Violinkonzert, Scherzo fantastique [Hochzeitsflug der Biene] und Sacre du printemps).

Erich Kleiber bringt in seinen drei Konzerten in der *Berliner Staatsoper* u. a. das Klavierkonzert, das *Maurice Ravel* für Paul Wittgenstein schrieb, *Haydns* concertante Sinfonie, Kleine Theatersuite von *Toch* und Thema mit 13 Variationen von *Krenek*.

Das *Weihnachtsoratorium* a cappella von *Kurt Thomas* ist in folgenden Städten zur Aufführung in der kommenden Adventszeit angenommen: Berlin, Bremen, Breslau, Dresden, Eisenach, Hamburg, Hannover, Hildesheim, Kiel, Königsberg, Leipzig, München, Nürnberg und Zwickau. Die Uraufführung des Werkes findet am 4. Dezember gleichzeitig in mehreren der genannten Orte statt.

In den Konzerten des *Oldenb. Landesorchesters* unter Leitung von Landesmusikdirektor *Johannes Schüler* kommen u. a. folgende Werke zur Aufführung: *Hindemith:* Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen; *Markevitch:* Concerto grosso; *Pfitzner:* Das dunkle Reich; *Rathaus:* Suite op. 27; *Reznicek:* Symphonie im alten Stil; *Toch:* Kleine Theatersuite; *Trapp:* 4. Symphonie; *Vogel:* Zwei Orchester-Etüden.

Mit Rücksicht auf die Notlage der Gegenwart führt die *sächsische Staatskapelle* in diesem Winter *nur tantièmenfreie Werke* auf. — Sollte das nicht einfach eine bequeme und willkommene Ausrede sein? Für den Bruchteil dessen, was ein Sänger oder Kapellmeister monatlich verdient, könnte man eine Reihe moderner Werke erwerben.

Die *Erfurter Konzertvereinigung* legt ein Winterprogramm vor, das sich in seiner Reichhaltigkeit und Lebendigkeit wohltuend von den Durchschnittsprogrammen dieses Winters unterscheidet. U. a. gelangen zur Aufführung: *Hindemiths* neues Klavierkonzert unter Leitung des Komponisten (Solist: Franz Jung); *Strawinskys* Psalmensinfonie; *Ravel*, Tombeau de Couperin; *Beck*, Konzert für Streichquartett und Orchester; *Graener*, Cellokonzert; *Fitelberg*, Violinkonzert; *Lopatnikoff*, Sinfonie; *Schumann*, Faustszenen; *Reger*, Klavierkonzert.

In dem vortrefflich zusammengestellten Winterprogramm der Konzerte in *Münster* hört man u. a. folgende neuen Werke: *Haas:* Heilige Elisabeth; *Hindemith:* Zweite Bratschenmusik; *Milhaud:* Violinkonzert; *Vogel:* Zwei Orchesteretüden; ferner zwei von *Cassadó* bearbeitete Cellokonzerte nach Mozart und Schubert.

Neue Konzertwerke

Das Volksoratorium *„Die heilige Elisabeth"* von *Joseph Haas* dürfte wohl das meistaufgeführte Oratorium in dieser Konzertsaison sein. Allein im November finden — nach der Uraufführung am 11. in Kassel — folgende Aufführungen statt: Münster i. W. (12. und 13.), Schramberg (15. und 17.), Cleve, Wormditt, Mühlhausen i. Thür., Limburg a. d. Lahn (18.), Frankfurt a. M. (19. und 22.), Düsseldorf, Günzburg, Happerschoß, Witten-Annen, Schweinfurt, Gütersloh, Beckum. Trautenau (C. S. R.) (22.), Aachen (29.). Weitere Aufführungen folgen in noch etwa 20 Städten, darunter München (Lehrer-Gesangverein unter Knappertsbusch), Mannheim, Berlin, Euskirchen, Magdeburg, Weinheim, Krems a. D.

Das *„Scherzo fantastique"* (Hochzeitsflug der Biene) von *Igor Strawinsky* wird in einer großen Anzahl von Konzertstädten in dieser Saison zur Erstaufführung gelangen.

Heinz Tiessens Chorwerk *„Aufmarsch"* kam gleichzeitig in Berlin (Volksbühne, Festkonzert anläßlich des 25 jährigen Bestehens des Sozialistischen Kulturbundes) und in Offenbach a. M. zur Uraufführung.

Kurt von Wolfurts „Divertimento" für Orchester gelangt in den nächsten Monaten u. a. in München, Leipzig, Riga zur Aufführung.

Die Uraufführung des neuesten Opus von *Arnold Schönberg „6 Stücke für Männerchor"* op. 35, findet am 24. Oktober 1931 in Frankfurt a. M. statt.

Karl Hermann Pillney hat soeben eine *„Musik für Klavier und Orchester"* vollendet, die demnächst in *Dortmund* unter Prof. Sieben mit dem Komponisten am Flügel zur Uraufführung gelangt. — Sein musikalisches Zeitspiel *„Von Freitag bis Donnerstag"* wurde vom Staatstheater in *Kassel* zur Aufführung angenommen.

Der Lehrer-Gesangverein in *Weimar* wird am 22. November das *„Stabat mater"* von Cornelius (aus dem Nachlaß) zur Erstaufführung bringen.

Die Aufführung des *Divertimento für Kammerorchester* von *Max Trapp* findet im Oktober in Chemnitz unter Leitung von *Professor Heinrich Laber* statt.

Walter Rein hat eine *„Dreikönigsmusik"* zum Spielen und Singen vollendet. Das Werk ist vorwiegend instrumental angelegt. Die vokalen Teile, die auch fortfallen können, haben den Zweck, Musizierende und Hörer mit Weise und Inhalt des sich durch das ganze Werk ziehenden „Sterndreher-Liedes" bekannt zu machen.

Auf dem diesjährigen Deutschen Katholikentag in *Nürnberg*, wurde *Ludwig Webers* Chor „Aus hartem Weh" vom Münchner Domchor unter Prof. Berberich gesungen.

Personalien

Dr. Frieder Weißmann, der bis 1925 als Kapellmeister an der Berliner Staatsoper und später als Dirigent in Münster, Königsberg und Dresden tätig war, wurde ab Oktober als Dirigent des *Berliner Sinfonie-Orchesters* verpflichtet.

Kapellmeister *Fritz Mahler*, der Neffe von Gustav Mahler, dirigierte vor kurzem zwei Abonnementskonzerte der Städt. Kurverwaltung *Wiesbaden*.

Carl Orff, der musikalische Leiter der Günther-schule-München, wird Ende Oktober am Musikseminar der Stadt *Freiburg* einen Gastkurs über „*Rhythmik und Improvisation*" mit Vorträgen und praktischen Übungen (Schlagzeugorchester, rhythmische Laienschulung, Chor usw.) abhalten.

Edwin Fischer wurde als Professor an die Staatliche Akademische Hochschule für Musik berufen.

In dem von der Stadt München veranstalteten Brahms-Fest wird Generalmusikdirektor *Fritz Busch* am 23. Oktober die Haydn-Variationen und die Vierte Sinfonie dirigieren. Edwin Fischer spielt das B-Dur-Klavierkonzert.

Dr. Walter Georgii ist in seiner Eigenschaft als Lehrer an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln zum Professor ernannt worden.

Der *Düsseldorfer Lehrergesangverein* hat als Nachfolger Hermann von Schmeidels *Bruno Stürmer* zu seinem Dirigenten gewählt.

Verschiedenes

In Mannheim fand eine Tagung „*Neue Chormusik 1931*" statt. Wir kommen im nächsten Heft darauf zurück.

In Lübeck fand im Rahmen des Ostsee-Jahres vom 30. September bis 6. Oktober die „Nordisch-Deutsche Orgelwoche" statt, auf der die ersten Organisten und Kirchenmusiker Deutschlands und der nordischen Länder sich zu Vorträgen und Konzerten versammelten. Neben deutschen Orgelwerken und alten Chorwerken wurden vor allem nordische und zeitgenössische Orgelwerke aufgeführt.

Georg Schünemann läßt mit der neuen Auflage seiner „*Geschichte der deutschen Schulmusik*" als zweiten Teil einen „*Tafelband*" erscheinen, der eine interessante Ergänzung des bisher erschienenen ersten Bandes darstellt. Dieses Tafelwerk, das zu überwiegendem Teil gänzlich unbekannte Darstellungen enthält, stellt gleichsam einen Orbis pictus der Schulmusik dar und gibt eine lebendige Anschauung davon, wie es in den letzten Jahrhunderten in der Schulmusik zuging. Kurze Bemerkungen und Erläuterungen zu den Bildern sind beigefügt.

Eine Reihe Fachmusiker und Musikwissenschaftler hat sich zu einer Arbeitsgemeinschaft „*Dialektischer Materialismus in der Musik*" zusammengeschlossen. Weitere Musiker und Wissenschaftler, die noch Interesse haben, daran teilzunehmen, mögen sich schriftlich anmelden bei *Hanns Eisler*, Berlin-Wilmersdorf, Bregenzerstraße 9.

Die Redaktion der Zeitschrift „*Die Musikpflege*" bittet um Aufnahme folgender Zeilen: „Im August-September-Heft des »Melos« befindet sich in dem Aufsatz »Ein Jahrgang Musikzeitschriften« von Heinrich Strobel ein Hinweis auf die Zeitschrift »Die Musikpflege«, der zu Irrtümern Anlaß geben muß. Wir machen darauf aufmerksam, daß vom zweiten Jahrgang der Zeitschrift nicht nur das Märzheft vorliegt, sondern daß die Zeitschrift von Beginn an fortlaufend einmal monatlich erscheint".

Rundfunk

Die Verhandlungen zwischen der *Gewandhaus-Konzertdirektion* und dem *Mitteldeutschen Rundfunk* in *Leipzig* haben zu dem Ergebnis geführt, daß der Rundfunk zur Erlangung eines akustisch einwandfreien Senderaumes den Gewandhaussal an den konzertfreien Tagen für dazu geeignete künstlerische Sendungen ermietet.

Der Mitteldeutsche Rundfunk wird außerdem im Gewandhause vier geschlossene Vereinskonzerte mit dem Leipziger Sinfonieorchester unter Leitung von Carl Schuricht-Wiesbaden veranstalten. Ferner ist die gelegentliche Übertragung einiger Gewandhauskonzerte vorgesehen.

In einem Kammerstudienkonzert des *Frankfurter Senders* gelangten Werke von *Hannenheim*, *Jokl* und *Jean Cartan* zur Aufführung.

Erich Rhodes Cellosonate in Es-dur gelangte am Bayerischen Rundfunk zur Aufführung.

Der Süddeutsche Rundfunk hat folgende Werke von *Josef Schelb* zur Uraufführung erworben: Streichquartett Nr. 3 (im Rahmen einer Kompositionsstunde), Konzert für Violine und Orchester und eine Violinsonate.

Ausland

Amerika:

Die Musical Fund Society in *Philadelphia* schreibt als Befürworter der E. Garrett McCollin Memorial einen Preis von 1000 Dollar für ein Streichquartett mit Orchesterbegleitung aus. Endtermin der Einsendung: 31. Dezember 1931.

Harald Kreutzberg bringt in diesem Winter mit seiner neu gegründeten Gruppe auf seiner Amerika-Tournée ein Programm, das u. a. Werke von Debussy, Poulenc und ein Ballett im Breughel-Stil von Friedrich Wilckens enthält.

Frankreich:

Der Uraufführung von Milhaud-Werfel „Maximilien" (nach Werfels Drama „Juarez und Maximilian"), wird die Pariser *Große Oper* einen aus mehreren kleineren Werken zusammengesetzten Uraufführungsabend vorausschicken, bei dem „La Duchesse de Padoue", eine zweiaktige Oper von *Maurice Le Boucher* (nach dem Werk Oscar Wildes), „La Vision de Mona", eine lyrische Legende von *Louis Dumas*, und ein Ballett, „Le rustre imprudent", von *Maurice Fouret* zur Darstellung gelangen.

Die Winterspielzeit der Komischen Oper, unter der Alleinleitung Louis Massons, wird mit einer Neueinstudierung von Debussys „Pelléas et Mélisande" begonnen werden, bei der Mary Garden die Rolle der Mélisande singen wird, die seinerzeit durch sie an der gleichen Bühne kreiert worden ist.

Holland:

Der „Niederländische Verein für neue Musik" führt im Laufe dieser Saison in *Amsterdam, Den Haag* und *Utrecht* Werke von Paul Hindemith, Ernst Toch, Paul A. Pisk, Alban Berg, Anton Webern, Julius Schloß, J. Matthias Hauer, Julius Lechthaler, Otto Siegl, Jan Ingenhoven, Matthijs Vermeulen, Martinu, Bartók und Jemnitz auf. – Im November werden die ersten internationalen Austauschkonzerte eröffnet mit einem österreichischen Programm, das am 2. Nov. in Amsterdam gegeben und von VARA-Rundfunk, Hilversum verbreitet wird. – Die Abteilung für Erziehung und Schulmusik des Vereins bringt „Wir bauen eine Stadt", „Der Jasager" und andere Schulwerke.

Der *Zulaufsche Madrigalchor Kassel* (unter Leitung von Bruno Stürmer, Kassel), ist zu einer Konzertreise für April 1932 nach *Holland* verpflichtet worden. Er wird in Arnhem, den Haag, Utrecht und Amsterdam konzertieren mit neuer Chormusik von den holländischen Komponisten Sanders, van Ingenhoven und Diepenbrock, und den deutschen Komponisten Herrmann, Hindemith, Pepping und Stürmer.

Oesterreich:

„Der Musikant", die erfolgreichste Oper von *Julius Bittner,* wird demnächst wieder in das Repertoire der *Wiener Staatsoper* aufgenommen.

Rußland:

Die Bundesvereinigung der russischen Musik- und Bühnenunternehmung „Gomez" hat zahlreiche deutsche Musiker für die diesjährige Moskauer Saison verpflichtet. U. a. werden Otto Klemperer, Oskar Fried, Abendroth, Kuhlenkampff, Scherchen, Unger, Horenstein, Zemlinsky, Brecher in Moskau konzertieren.

Schweiz:

In den Studienkonzerten des Musikkollegiums *Winterthur* gelangen u. a. zur ersten Aufführung: *Andreae,* Erste Musik für Orchester, *Beck,* 5. Sinfonie, *Berg,* Drei Orchesterstücke, *Ermatinger,* Fuge für Streichorchester, *Hindemith,* Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen, *Krenek,* Thema und Variationen, *Milhaud,* Konzert für Schlagzeug und kleines Orchester, *Ravel,* Alborada del gracioso, *Toch,* Chines. Flöte, *Stephan,* Musik für Geige und Orchester, *Vogel,* Orchesteretüden. Dirigenten: *Hermann Scherchen* und *Ernst Wolters.*

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN
Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. HEINRICH STROBEL, BERLIN; für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernspr: Gutenberg 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstraße 10
Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10. – Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3. – Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.; Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100. – Mk. 1/2 Seite 60. – Mk. 1/4 Seite 35. – Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

Diesem Heft liegen bei:

„Der Weihergarten", Verlagsblatt des Hauses B. Schott's Söhne, Mainz (Nr. 10)

Nr. 4 der Mitteilungen von Schott's Chorverlag

ein Prospekt der Muth'schen Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, über Bücher für den Musik- und Theaterfreund.

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

Klavier

(Fortsetzung aus dem Juli-Heft)

Franz Osborn: *Debussy:* Préludes; *Fitelberg:* Klavierkonzert; *Berth. Goldschmidt:* Sonate op. 10; *Hindemith:* op. 37; *Rathaus:* Sonatine op. 28; *Strawinsky:* Petrouschka; *H. Tiessen:* Klavier-Stücke op. 37; *Toch*

Ella Pancera: *de Falla:* Spanischer Tanz aus: Ein kurzes Leben; *Goossens:* Kasperle-Theater; *Medtner:* Märchen op 42; *Toch:* Tanz- und Spielstücke

Egon Petri: Busoni

Marie Luise Philipsen: *Bartok:* Suite; *Dobrowen:* Etüde, Mazurken; *Lopatnikoff:* 5 Kontraste; *Scriabine:* Préludes; *Strawinsky:* Serenade; *Wellesz:* 3 Klavierstücke

Giuseppe Piccioli: *Jesinghaus:* Suite op. 14; *Masetti:* Sonatine à 2 voix

Leo Podolsky: *Debussy; de Falla; Medtner:* Sonate op. 5; *Ravel; Scriabine; Szymanowsky*

Karl Hermann Pillney: *Busoni:* Konzerto für Klavier und Orch. (mit Chor); *Fleischer:* Konzert e moll; *Goossens:* Kaleidoskop; *Hindemith:* op. 36; *Janacek:* Konzertino; *Pillney:* Divertimento für Klavier und kleines Orch.; *Poulenc:* Promenades; *Prokofieff:* Konzert C dur; *Schulhoff:* Partita; *Toch:* Burlesken; *Unger:* 3 Improvisationen

Arthur Rubinstein: *Albeniz:* Navarra, El Albaicin; *Debussy:* Préludes; *de Falla:* Tänze aus „Liebeszauber“; *Strawinsky:* Petruschka; *Villa-Lobos:* Kinderstücke

San Roma: *Toch:* Klavierkonzert

Heinz Scholz: *Debussy; Petyrek;* Studien, Grotesken, Kinderstücke; *Ravel; Scrjabin; Wladigeroff*

Herbert Schulze: *Bartók:* Ungarische Bauernlieder, Sonate; *Hindemith:* Suite „1922“, Klaviermusik op. 37 Nr. I/II; *Honegger:* Prélude; *Krenek:* Op. 13; *Milhaud:* Trois Rag-Caprices; *Moussorgsky:* Bilder einer Ausstellung; *Poulenc:* Spazieren; *Prokofieff;* Toccata op. 11; *Reger:* Präludium und Fuge über ein Thema von Bach; Präludium und Fuge über ein Thema von Telemann; *Schönberg:* Op. 11; *Schostakowitsch:* Sonate op. 12; *Skrjabin:* Sonaten; *Strawinsky:* Sonate, Petruschka, Klavierkonzert mit Bläsern; *Szymanowsky:* III. Sonate; *Wiéner:* Sonatine syncopée

Sophie Selzmann: *Strawinsky; Vogel*

James Simon: *Bartok; Butting; Delius:* Toccata; *Turina:* Jeux

Zofja Spatz: *Milhaud:* 3 Rag-Caprices; *Casella:* 11 Pièces enfantines; *Kosa:* 6 Klavierstücke, *Pisk:* Konzertstücke op. 7

Peter Speiser: *Busoni*

Jascha Spiwakowsky: *Frank Bridge; Grainger; J. Ibert*

Gisela Springer: *Nielson:* Chaconne; *Toch:* Burlesken

Johannes Strauss: *C. Beck; Butting:* Op. 31; *Haas; Hindemith:* Suite „1922“; *Jacobi;* Klavierkonzert op. 37; *Jarnach:* Sonatine; *Lopatnikoff* *Petyrek:* Griechische Rhapsodien; *Pisk:* Konzertstücke op. 7; *Radis; Scriabine:* Sonate Fisdur, Etüden; *Schulthess; Sternberg;* Oestliche Visionen; *H. Tiessen:* Op. 31; *Karl Wiener:* Phantasiestudie

Sidney Sukoenig: *Hindemith:* Op. 37; *Poulenc:* Mouvements perpétuels

Karol Szreter: *de Falla; Granados; Medtner; Scriabine*

Ernst Toch: Eigene Werke

Josephine Treml: *G. Enescu:* Suite op. 10; *Scriabine:* Sonate IV

Dolores Cecilia de Vasconcellos: *Ravel; Toch*

Clara Verson: *Bartok; Ravel; Szymanowsky*

Karl H. Weiler: *Hindemith; Ravel; Strawinsky*

Paul Weingarten: *de Falla; Debussy; Korngold; Ravel; Schönberg*

Edith Weiss-Mann (mit Walther Kraft auf 2 Klavieren) *Busoni:* Duettino concertante nach Mozart, Improvisation über Bach's Choral „Wie wohl ist mir“; *Knab:* 2. Sonate; *Kraft:* Präludium und Fuge C dur; *Weismann:* Variationen op. 64

Irina Westermann: *Jarnach:* Romanzero I; *Lopatnikoff:* Toccata; *Poulenc; Schillinger; Strawinsky:* Konzert; *Toch; Vogel:* Etüde, Toccata

Ali Weyl-Nissen: *Berg:* Sonate op. 1; *Debussy:* D'un cahier d'esquisses; *Hauer:* Klavierkonzert op. 55; *Hindemith:* Suite „1922“, Klavierkonzert op. 36; *Krenek:* II. Klaviersonate, op. 59; *Maler:* Konzert op 10; *Prokofieff:* Visions fugitives; *Ravel:* Miroirs, Pavane; *Reutter:* Fantasia apokalyptica op. 7; *Schönberg:* Klavierstücke op. 11, Klavierstücke op. 23; *Sekles:* Erste Suite op. 34; *Slavenski:* Jugoslavische Suite op. 2; *Toch:* Klavierkonzert op. 38, Sonate op. 47; *Tscherepnin:* Konzert F dur; *Wiéner:* Klavierkonzert Nr. 1, Capriccio; *Windsperger:* Lumen amoris op. 4

Frans Wiemans: *Casella:* Preludio, Minuetto; *Milhaud:* Saudades do Brazil; *de Falla:* Pantomime und Feuertanz aus „Liebeszauber“; *Debussy:* Préludes

Oskar Woll: *Beck:* Sonatine

Cembalo

Wanda Landowska: *de Falla:* Cembalokonzert; *Poulenc:* Concert champêtre

Julia Menz: *Maler:* Cembalokonzert

Li Stadelmann: *de Falla:* Cembalokonzert; *Maler:* Cembalokonzert

Orgel

Curt Beer: *Fortner;* Toccata und Fuge

Heinrich Boell: *Jarnach:* Konzertstück, op. 21

Leopold Brodersen: *Kaminski:* Choralsonate

Gerh. Bunk: *Knab:* Toccata über „Wie schön leucht uns“

Hermann Dettmer: *Fortner:* Toccata und Fuge

Die Veröffentlichung wird fortgesetzt!

Soeben erschienen!

W. Safonoff

Neue Formeln für das Klavierspiel

Systematische Fingertechnik. — Deutsche Ausgabe, übersetzt u. bearbeitet von *Willy Rehberg*
Ed. Schott Nr. 2173 . . . n. M. 3.—

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

Der Lehrer von Scriabine, Medtner, Rachmaninoff zeigt hier den Weg, auf dem diese Pianisten zu ihrem Weltruhm gelangten.

ERNST TOCH

Fünf mal zehn Etüden für Klavier

Zum ersten Mal
systematisches Studienmaterial für neue Musik

Neu!
Zehn Konzert-Etüden, Opus 55
2 Hefte Ed. Nr 2161/2 je M. 3.—
Zehn Vortrags-Etüden, Opus 56
2 Hefte Ed. Nr. 2166/7 je M. 2.—

In Vorbereitung:
Zehn mittelschwere Etüden
Zehn einfache Etüden
Zehn Anfangs-Etüden

Das Etüdenwerk von Toch stellt in seiner Gesamtheit einen geschlossenen Lehrgang des modernen Klavierspiels dar, in welchem alle Probleme der durch den neuen Stil bedingten Technik von einem der hervorragendsten modernen Komponisten systematisch behandelt werden. Toch, der als ausübender Künstler selbst Pianist ist, war für die Lösung einer solchen Aufgabe, die sich ihm wie vielen anderen in der Praxis täglich aufs neue stellte, doppelt geeignet.

B. Schott's Söhne / Mainz

neu

John Ireland

John Ireland, geb. 1879 in England, ist allen neuzeitlich eingestellten Kreisen als einer der Führer der englischen Moderne bekannt. — Im Katalog Schott erscheint Ireland mit den unten angeführten Werken zum ersten Mal. Diese sind sorgfältig, als für seine Kunst besonders repräsentativ, ausgewählt und abgesehen hiervon, auch pianistisch gesehen, als hervorragende Leistungen warm zu empfehlen.

Drei Klavierstücke:

Ballade
Ed. Schott Nr. 2156 M. 2.50
Februarys Child
Ed. Schott Nr. 2157 M. 1.80
Aubade
Ed. Schott Nr. 2158 M. 1.80

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

Modernes Klavierspiel

Soeben erschien die 8.—10. Auflage!

nach Leimer-Gieseking.

Das Buch bringt anhand zahlreicher Musikbeispiele unter Mitarbeit von Walter Gieseking die Methode seines Lehrers Karl Leimer und gibt damit zum ersten Mal Aufschluß über ein System, das in seiner Allgemeingültigkeit jedem, aus welcher Schule er auch kommen mag, unschätzbare Dienste erweist. **M. 2.50**
Mit zahlreichen Notenbeispielen.

Ausführlicher Prospekt kostenlos!

B. Schott's Söhne / Mainz

Heft 11
10. Jahr

November 1931

Asien und Europa

Eine Béla Bartók-Studie

Alexander Jemnitz

Das Naturhafte, Urgewaltige eines wirklich großen Künstlers erklärt sich aus seiner Volksverbundenheit: aus einem Begriff, der jetzt infolge allzu eifriger und parteipolitisch hart gegensätzlicher Inanspruchnahme bedenklich plattgedrückt zu werden droht. Denn Volksverbundenheit wird heute immer seltener auf die Vielschichtigkeit ihrer recht wertverschiedenen Erscheinungsformen hin geprüft oder solchen Stufenreichtums wegen zitiert, sondern vor allem als ein aus Gründen der besseren Handlichkeit vereinfachtes und vergröbertes „Schlag"-Wort im Dienst unduldsamer Modeideologien nutzbar gemacht.

Volksverbundenheit vermag sich in ihrem Idealfall bis zum repräsentativen Verständnis der Volksseele zu steigern. Als berufener und auserwählter Repräsentant veranschaulicht der geniale Künstler nicht nur den zeitlich bedingten und begrenzten Gegenwartszustand seines Volkes; denn er stellt nicht nur die eben aktuelle, scharf belichtete Einzelphase einer im übrigen sich in grauer Vorzeit verlierenden Entwicklungsgeschichte – kein losgetrenntes Segment eines organischen Ganzen dar, sondern enthüllt die Volksseele auch in ihrer über allem Zeitgeschehen schwebenden Totalität. Dann trägt er das Vollbild seines Volkes in sich.

Dienste und Verdienste um die Gestaltung des Vorübergehenden seien hiermit durchaus nicht unterschätzt, denn auch die vollgültige Ausdeutung zu bewältigender Zeitprobleme erfordert einen ganzen Mann und einen ganzen Künstler. Gelingt es ihm, den Augenblick im Leben seines Volkes einzufangen und als den gewissen Zeitgeist in vollwertige Formen zu bannen, so hat er zweifellos Notwendiges geleistet. Im Schaffen des Genies schwingt jedoch neben, ja über dem geschichtlich Verhafteten immer zugleich auch das zeitlos Ungegenständliche, über allem bunt dahinwirbelnden äußeren Geschehen das in viel breiteren und langsameren Perioden ausschwingende innere Werden und Reifen der Volksseele mit.

Wahrscheinlich ist auch dies ein Grund, weshalb gerade der geniale Künstler in politischen Schicksalsstunden eine zuweilen so befremdliche Gleichgültigkeit an den Tag legt, überraschende und seine Zeitgenossen herausfordernde Vorbehalte geltend macht, den jeweiligen Kurven öffentlicher Begeisterung teils widerwillig, teils gar nicht folgt und sich dem geheiligten „Gebot der Stunde" zu allgemeinem Zorn entzieht. . . . Denn der geniale Künstler wohnt in der Mitte, wo der prinzipiellste Geistesprozeß eines Volkes sich vollzieht: wo die charakteristischen Denkfunktionen einer rassenmäßig ausgeprägten Denkweise auf den Wechsel der ihnen von außen her zuströmenden Gedankeninhalte reagieren und, den allgemeinen Stoff auf ihre besondere Art verarbeitend, das geistige Gesicht der Rasse herauszumeißeln helfen.

In der Mitte wohnen, heißt atavistische Zusammenhänge mit der Urvergangenheit eines Volkes bewahren. Das Herauskehren dieser Zusammenhänge, die Beschwörung der inneren Gesichte stellt das Ahnungsvermögen des Künstlers vor Aufgaben, deren Größe in

Anbetracht eines zumeist fragwürdigen oder ganz verloren gegangenen Materials und der unzuverlässigen oder auch gänzlich fehlenden Hinweise ins Unermeßliche steigt und dann nur vom traumwandlerisch sicheren Spürsinn bewältigt werden kann. . . . Gewiß, auch ein deutscher Künstler tastet sich durch tiefes, stummes Dunkel in etwas sachlich Unkontrollierbares zurück, sobald er die Vision seiner Vorfahren, die Ausdrucksformen und Inhaltswerte ihres Denkens und Fühlens, die rhythmischen und dynamischen Elemente einer fast spurlos untergegangenen heidnisch germanischen Vorvergangenheit in seiner Phantasie heraufbeschwört oder gar den Versuch wagt, sich ein Charakterbild von seinem heute entweder unkenntlich eingeschmolzenen oder zumindest völlig veränderten eigenen Stamm und dessen ursprünglichen Stammeseigenschaften zu schaffen. Die bekehrende Kirche ging gegen solche Merkzeichen einer auszulöschenden früheren Existenz wahrlich nicht mit Filzhandschuhen vor und hat die Reste jener Kulturepoche nach Möglichkeit ausgerottet.

Aber trotz dieser grundauf umpflügenden Bodenkultur blieb ein Hauptfaktor jeglicher neuen Kultur – der Boden selbst – doch immerhin derselbe. Von aller Veränderung unberührt verblieb doch die alte Landschaft und mit ihr das klimatische und geographische Komponentensystem jedes geistesgeschichtlichen, ja darüber hinaus rassenbildnerischen Geschehens. . . . Der aus gewaltigen Epochen seines vielhundertjährigen Christentums hervorgegangene Deutsche haust heute noch auf dem nämlichen Gebiet, das er einst als Kämpe Wotans durchstreift hat. Unter demselben Himmelsstrich, zwischen denselben Bergen und Flüssen, wo heute seine Industriestädte den qualmenden Wald ihrer Fabrikschlote entstehen ließen, lagen auch die Jagd- und Weideplätze seiner Vorfahren.

Der von der Völkerwanderung aus Westasien allmählich in die Donau-Theiß-Ebene herübergedrängte Ungar trat jedoch gleich nach seiner Ankunft zum Christentum über: zwischen der Landeseroberung und dem Religionswechsel verstrich nur eine knappe Frist von wenigen Jahrzehnten, die als Übergangszeit für wirkliches Wurzelfassen und Akklimatisieren gar nicht in Betracht kommt. Es war des Neuen übergenug. Denn der physiologische Einfluß einer ungewohnten Landschaft, die klimatisch wie geographisch wesentliche Veränderung seiner Umwelt stieß mit der psychologisch nicht minder tiefschürfenden Umwandlung seines Kulturlebens zeitlich fast zusammen. Ein so ungeheurer Umsturz verschüttete die Erinnerung an seine Vergangenheit auf noch ganz andere Weise, wie dies beim Deutschtum der Fall gewesen ist; die in die Kindheitsepoche des Volkstums zurückleitenden Fäden verschwanden in noch abgründigeren Schächten des Gedächtnisses. Sie schienen endgültig verloren zu sein: zerrissen unter dem Anprall eines alle Tragpfeiler der Daseinsformen erschütternden und niederreißenden Erlebens.

Welch seherischer Zuversicht, welch instinktbegnadeter Sicherheit hat es von seiten eines ungarischen Künstlers bedurft, um zu den Quellen zurückzufinden, die seit Jahrhunderten als versiegt galten und deren Wiederentdeckung als unvollbringbares Wunder längst aufgegeben war! . . . Während die modernen ungarischen Ethnographen noch immer den auch anderswo, ja fast überall wohlbekannten alten Streit um den wahren Ursprung der Völker miteinander weiterführen, im vorliegenden Fall teils die finnisch-ugrische, teils die türkisch-tatarische Blutsverwandtschaft oder die verschiedengradig dosierte Mischung von beiden, als nunmehr unwiderlegbares Endergebnis nachweisen und zur jeweilig unanfechtbaren Grundthese erheben; während dieses schließlich noch

immer unentschiedenen Zankes erträumte sich Béla Bartók, von keiner Theorie beirrt, in fanatischer Gläubigkeit eben dieses ursprüngliche Gesicht, Zug um Zug, aus den geheimsten Schlupfwinkeln der Volksseele wieder zurück. Es ist ein weniger der Metaphysik als der irdischen Wirklichkeit zugewandtes Gesicht, das sich vor allem in letzterer zurechtzufinden bemüht. Die kümmerlichen Bruchstücke von Mythen und Sagen, die trotz allen mittelalterlichen Wütens irgendwie erhalten geblieben sind, deuten viel eher auf Spuren von Heldenverehrung – auf ausdrucksvolle Stilisierung historischer Begebenheiten – als auf Darstellung eines durchgebildeten Gottesbegriffs.

So fehlt denn auch das im christlich dogmatischen Sinn religiöse Element im Schaffen Béla Bartóks. Der nur aus jener Materie gestaltet, welche er in der Seele seines Volkes vorfindet und neu erlebt, schenkte der Welt in der entbürgerlichten Vision des ungarischen Dorfes das Urbild dieses Dorfes: das Bild einer naturnah und triebhaft ethischen, aber religiösen Abstraktion gegenüber ebenso duldsamen, wie gleichgültigen Gemeinschaft.

Die Vision war da. Greifbar deutlich stand sie vor des Träumenden Augen. . . . Aber wie sollte er sie gestalten? Mit welchen Mitteln durfte er sie anschaulich machen? Mit dieser Frage schnitt der Komponist das musikalische Grundproblem seines Schaffens an. Das ungarische Volkslied, das er neu erlebte, dessen Melodiebögen er in Atome zersprengte und wieder zu Organismen verband, dessen Strukturgesetze er mit so leidenschaftlichem Erkenntnisdrang auf geistige und sinnliche Spannkraft erforschte und um Preisgabe ihres treibenden Prinzips bestürmte, daß dieses Produkt eines kollektiv-anonymen Schaffensprozeßes ihm schließlich seine geheimsten Rätsel enthüllte und sich von ihm willig nach- und weiterbilden ließ – dieses Lied ist seinem innersten Wesen nach monodisch: einstimmig und unbegleitet.

Es ergab sich daher das kompositionstechnisch zwangvolle Problem, ein Tonmaterial von ausgeprägt horizontaler Haltung dem Prinzip der Vertikalität gefügig zu machen. Béla Bartók begriff, daß die Aufgabe ihn vor schwerwiegende Entscheidungen stellte, die stilkritische Vorsicht und künstlerische Umsicht beanspruchten. Der Übergang von Volksmusik zur Kunstmusik bedeutete hier nichts Geringeres als die Einführung einer neuen Dimension: die Vertikalität trat hier nicht nur mit der handwerklichen Forderung auf, satztechnisch bewältigt, also mit einer ihr besonderes Nationalkolorit systematisierenden Theorie bedacht zu werden. Dringlicherer Klärung bedurfte vorerst die Hauptfrage, ob die inneren Voraussetzungen für solche Einführung einer neuen Dimension als gegeben betrachtet werden durften. Drohte nicht die angestrebte Bereicherung, im Fall der Aufnahmeunfähigkeit, zur Vergewaltigung auszuarten?

Nicht westliche, sondern östliche Analogien mußten hier zu Rate gezogen werden. Béla Bartók überblickt seine Situation. Was er mitbringt, ist das ungarische Volksmelos, sowohl als originale Materie, wie auch als Schema, dem er bereits Selbsterfundenes nachzubilden vermag. Was er vorfindet, ist ein von Wagner, Debussy und Schönberg folgerecht verdichtetes Akkordsystem, das aus dem vertikalen Zusammenklappen von horizontalen Tonreihen entstand: von Skalen, die ihrerseits nur die Ordnung melodischer Bezugstöne stabilisierten.

Aber war denn die von vorurteilbehafteten, verständnislosen Asienforschern als mißtönendes Geräusch oder rhythmisierter Lärm abgetane Harmonik der Araber, Chinesen und Japaner kein ähnliches oder zumindest aus einem vergleichbaren Formungswillen

abzuleitendes vertikales Zusammenklappen horizontaler Linien? Schwebte nicht die Summe sämtlicher melodischen Bezugstöne – die jeweilige Skala – gleich einer emporgerichteten Klangsäule auch durch die Musik des javanischen Gamelanorchesters? . . . Das herangezogene östliche Beispiel bestätigte, was zu bejahen ihm vorbehalten war: Musik in vertikaler Schichtung zu begreifen und zu gestalten, war Gemeingut aller Völker; es kam nur darauf an, daß bodenständiges Material geschichtet werde. Als erster Ansatz und latente Möglichkeit war die neue Dimension selbst bei jenen Naturvölkern wiederzufinden, welche das melodische und rhythmische Element zu polarer Dualität gespalten und absolutisiert gegeneinander kontrapunktierten und der freischwingenden melodischen Linie mit mannigfaltigsten Zwischenstufen den freien Rhythmus ohne bestimmte Tonhöhe gegenüberstellten.

Auf der Wanderschaft nach dem Westen findet der östliche Künstler jedoch nicht nur theoretische, sondern auch praktische Gegebenheiten vor: das instrumentale Rüstzeug des Abendlandes, die zu Familien ausgebauten Typen, die teils gruppenweise kammermusikalisch, teils in Gänze zum Orchester vereinigt werden. Wohl sind es nicht die Instrumente seiner Urheimat, aber sie lassen sich zur Rekonstruktion jenes ungekannt vertrauten und geliebten Klangbilds verwenden, das gemeistert sein will und lockend seiner zupackenden Phantasie voraneilt. Hieraus erklärt sich die durchaus eigentümliche, scheinbar mutwillige und doch immer überzeugende, scheinbar gewaltsame und doch irgendwie folgerichtige Behandlung der üblichen, bei ihm aber ein ganz neues Gepräge erhaltenden Instrumentenarten. Sie dienen allesamt einer Klangvorstellung, die ferne und vergessene Urtypen mit Hilfe aller zu Gebote stehenden oder erst dem Experiment abgerungenen Mittel wieder stimmhaft werden läßt. Das erstaunliche Kolorit, das hierbei entsteht, ist kein spielerischer Selbstzweck, kein exotisches Farbengemisch aus den entschwundenen Tagen des Impressionismus, sondern ungemein zielbewußte Nachgestaltung des Klangbesitzes anderer Instrumentalkörper.

Es wäre vielleicht einfacher gewesen, anstatt des Klanges gleich die Klangquelle selbst zu rekonstruieren und sie auf dem Wege des historisch getreuen Instrumentenbaus in ihrer Realität wieder aufleben zu lassen. Aber die Sachlichkeit des freien Künstlers ist von derjenigen des für nüchterne Daten verantwortlichen Wissenschaftlers wesentlich verschieden. Indirektes schafft Distanz und ist kraft seiner fördernden Hemmungen oft notwendiger als der Gebrauch von allzu direkten Mitteln. Tugend des gewissenhaften Archäologen ist „garantiert echtes" Material vorzuführen: der Künstler nimmt, was er vorfindet und gestaltet damit etwas, das garantiert echt erscheint. Es ist der uralte Gegensatz von Wahrheit und Dichtung, Wirklichkeit und höherer Wahrscheinlichkeit, das sich hier manifestiert. Béla Bartók greift zur modernen Violine und sie nimmt in seiner Hand jeweilig die Natur einer ihrer Ahnen, der vorderasiatischen Fidel oder der arabischen Langhalslaute an; er setzt die Klarinette an die Lippen und sie verwandelt sich zur Schalmei zurück. . . .

Prinzipiell wäre dagegen vielleicht einzuwenden, daß sein Orchester anders erscheinen will als es ist. Aber es erweckt die scharf umrissene Vorstellung dessen, woran es anklingen will. Die Intensität der Umwandlung rechtfertigt hier das Problematische des Gestaltungsprozesses und man steht ergriffen vor dem Künstler, dessen Nostalgie Wunder bewirkte: vor der genialen Leistung einer genialen Sehnsucht.

Über den Sinn des Chorwerks in unserer Zeit

Erich Katz

Wir baten den Verfasser, die Frage nach dem Sinn und der Daseinsform der Chormusik aufzurollen, im Hinblick auf die Aufführungen großer oratorischer Werke, wie „Das Unaufhörliche“ von Hindemith und der „Heiligen Elisabeth“ von Haas, die in diesen Wochen stattfinden.

Die Chormusik ist im Schaffen der Gegenwart immer mehr an zentrale Stelle gerückt. Sie ist in jedem Falle, und gerade auch heute wieder, die am allgemeinsten zugängliche, breiteste Volksschichten beteiligende Gattung. Aber Chormusik ist sehr Verschiedenes; zu der Mannigfaltigkeit ihrer Gestaltungsmöglichkeiten tritt die ihrer Inhaltsbeziehungen, und ihre Haltung reicht von den Bezirken des reinen Für-Sich-Seins im kleinen Kreis der Singenden bis zu denen der stärksten Außenwirkung im Massenkonzert. Völlig getrennt sind auch die Wege der Entstehung des neuen Chorstils: doch das Auffallende ist, daß sie heute alle irgendwie zusammenlaufen. Jugendmusik begann archaisierend beim polyphonen Chorwerk des 16. Jahrhunderts und fand von dort aus immer klarer die Richtung zu einem in Melodik und Klang selbständigen Vokalstil der Gegenwart. Donaueschingen umgekehrt begann, tastend zuerst, die Gesetze chorischen Singens innerhalb der neuen Klangwelt zu suchen, und die von hier ausgehende Linie führte vom konzertmäßig Schwierigen, nur dem Geschulten Zugänglichen hin zum Einfachen, zur sogenannten Laienmusik (worunter man sich freilich oft sehr merkwürdige Dinge vorstellt). Der Männerchor, immer noch stärkste Macht des im 19. Jahrhundert entwickelten gesellschaftlichen Musizierens, nimmt, zögernd zwar, aber doch erkennbar, Elemente nicht nur neuen Stils, sondern auch neuer Zielsetzung an. Die Forderung der Chor-„Gemeinschaft“ wird zum einigenden Schlagwort aller Formen.

Sie wird, freilich in einem weiteren, nicht immer unmittelbar faßbaren Sinne, auch zum Inbegriff der Absicht des großen Chorwerks, der Kantate, des Oratoriums. Soweit diese Werke kirchlich gebunden sind, liegt ihnen die Vorstellung der Gemeinschaftsbeziehung zumindest ideell schon zugrunde. Beim freien geistlichen oder beim weltlichen Werk aber muß sie immer erst durch das Medium des Werkes selbst, seines Textes, seiner Musik, seiner ganzen geistigen Haltung neu hervorgebracht werden. Denn es gibt heute keine Bindung unter den Menschen, die einen gültigen Boden des Schaffens, eine selbstverständliche Gemeinsamkeit der Ausübung, des Singens, gewährleistet. Dort, wo man dies am ehesten suchen würde, in der starken sozialen Organisation des Volkes, also z. B. beim Arbeitergesangwesen, findet man bisher nur an wenigen Stellen Ansätze. Bindungen geistiger Art, die in Frage kämen, gibt es noch weniger: die dünne Front derer, deren Wirken sich auf die Zukunft richtet und die nach menschlicher und intellektueller Gesinnung zusammengehören, ist in der Vereinzelung und in der Verstreutheit ihrer Glieder heute wie zu allen Zeiten zu schwach und daneben wohl auch zu entwurzelt, um einer echten, nicht ästhetischen Gemeinschaftsmusik Fundament geben zu können. Was bleibt, ist die Sehnsucht nach dieser Gemeinschaft – und vielleicht ist gerade sie zu allen Zeiten das eigentlich wirksame Element gewesen, während unsere Vorstellung von dem Vorhandensein künstlerisch und menschlich ungebrochener Gemeinschaften in der

geschichtlichen Vergangenheit nichts ist als romantische Ideologie? Jedenfalls ist die Erkenntnis schon dieser bloßen Möglichkeit positiver als die Sucht, eine unwiederholbare Vergangenheit äußerlich zu kopieren und künstlich zu beleben.

Die Sehnsucht, der Wunsch nach Gemeinschaft, das heißt nach einer wesentlichen Verbindung der Menschen in der Gemeinsamkeit ihrer inneren Lebenseinstellung und ihres Handelns, wird heute wieder mehr als je Triebkraft des musikalischen Denkens und Formens gerade auch für das große Chorwerk. Die Entwicklung dahin tritt in letzter Zeit besonders deutlich zutage. Sie läßt sich – ohne jede Wertung – vielleicht am Vergleich eines Oratoriums wie „König David“ von Honegger mit der eben erschienenen „Heiligen Elisabeth“ von Joseph Haas, oder am Vergleich der Haltung von Strawinskys „Oedipus Rex“ mit der der Kantaten von Karl Orff klar machen. Gegenüber der handlungsreichen, in ihrer musikalischen Lebendigkeit einzigartigen und trotz der stilistischen Verschiedenheit ihrer Teile ganz einheitlich wirkenden, aber beziehungsarmen Schilderung des König David steht der symbolerfüllte, in seiner Gegenständlichkeit unwichtige, aber in jedem Augenblick auf uns bezogene Ablauf des Haas'schen Werkes, das nicht zufällig sich „Volksoratorium“ nennt und in den Kernstücken alle, Mitwirkende und Zuhörer, durch gemeinschaftlichen Gesang vereint. Und gegenüber der großartigen Statik und schicksalhaften Unbewegtheit des „Oedipus“, die das Zeitlose durch Ferne ausdrückt, in Sprache und Haltung schärfste Distanz zwischen sich und den Zuhörer legt, steht – ursprünglich von der gleichen Basis ausgehend – das Chorwerk Orffs als ein ekstatischer Aufruf, hymnische Texte mit einer Musik erfüllend, welche einfachste, elementarste Motivgruppen auf lange Strecken in einer unvergleichlichen Oekonomie der Form zu höchster Monumentalität steigert, suggestiv sich des Singenden und des Hörers bemächtigt, ein Nicht-Beteiligtsein ihrem Wesen nach überhaupt nicht zuläßt, sondern nur ein Darin-Sein.

Ich wiederhole: es handelt sich hier nicht um Wertungen, es kommt auch nicht auf die Artgleichheit der in Beziehung gesetzten Werke an – man hätte leicht auch andere als typisch wählen können – lediglich auf das Verhältnis zu uns, zum Menschen der Gegenwart. Das Bewußtwerden der Haltlosigkeit unseres Daseins und das Suchen nach seinem uralten und stets neuen Grund, die Besinnung auf das „Unaufhörliche“, wie Gottfried Benn und Paul Hindemith es in ihrem neuen Oratorium nennen, auf das über allem Wandel stehende „große Gesetz“: dies ist es, was den wahren Sinngehalt des heutigen Chorwerks ausmacht. Es ist ein und derselbe Sinngehalt, auch wenn er sich hier mehr im Schauen und dort mehr im Glauben, einmal mehr im Erkennen und das andere Mal stärker im Tun auswirkt.

Der Deutsche Konzertgeberbund

Georg Bertram

Wir baten den Verfasser, den Vorsitzenden und Spiritus rector des deutschen Konzertgeberbundes, über die bisherig Arbeit des Bundes zu berichten. Die geschilderten Verhältnisse beziehen sich zwar im wesentlichen auf Berlin, doch hoffen die Konzertgeber, ihre Organisation allmählich auf das ganze Reich auszudehnen.

Wer das öffentliche Konzertleben in den letzten Jahren genau beobachtete, mußte erkennen, daß sich ein dauernder Rückgang des allgemeinen Interesses für ernsthafte

Musik nicht mehr verheimlichen ließ. Man forschte nach den Gründen. Waren die ewigen Wiederholungen der Meisterwerke daran schuld? Gewohnheitsmäßige Konzertbesucher behaupteten dies und propagierten besonders die Aufführung moderner Werke. Die gewohnheitsmäßigen Konzertbesucher gingen bald nur noch in Konzerte, in denen Uraufführungen zum Vortrag gelangten. Die Folge davon war, daß jeder Künstler um jeden Preis ein Werk zur Uraufführung erhaschen wollte, weil er sonst Gefahr lief, von maßgebenden Kritikern nicht besprochen zu werden. Ein hoher Prozentsatz der Werke aber erwies sich als Nieten, da eben unter den Komponisten viele unfreiwilligerweise nur „Premièren schrieben", wie der verstorbene Heinrich Grünfeld einmal so treffend äußerte.

Nun, so notwendig es ist, daß der konzertierende Künstler für neue Werke eintritt, von denen er überzeugt ist, so schädlich kann es sein, wenn er es nur gezwungenermaßen, oder der Konjunktur wegen tut. Das zahlende Publikum, dessen Geduld ein paar Mal durch ebenerwähnte Premièren-Nieten auf die Probe gestellt wird, ist leicht geneigt, nur an die „schreckliche Novität" zurückzudenken, und sucht bequemere Genüsse, wandert also von den ernsten Konzerten ab.

Dies ist natürlich nur eine der Ursachen. Wirtschaftsnot, Sorgen verschiedenster Art, zu teure Preise der Karten, zu früher Beginn der Konzerte für beruflich angestrengte Menschen, wenig angenehmer Aufenthalt in manchen Sälen im Verhältnis zur Eleganz der meisten Kinos, teure Preise für Garderobenablage, Programme und vieles andere haben ebenfalls zur Verärgerung des Publikums beigetragen, und dann wundert man sich schließlich, daß das Konzertleben zurückgeht in Bezug auf Teilnahme des Publikums. Auf der anderen Seite für den Künstler die wahnsinnigen Kosten für ein Konzert, die vor einem Jahre eine solche Höhe erreicht hatten, daß bekannteste Namen von ausgesprochener Zugkraft bei vollem Saal aus der Abrechnung der Konzertdirektionen im günstigsten Falle keinen Überschuß ersahen, sondern meistens die zweifelhafte Freude hatten, ein erhebliches Defizit zu bezahlen. Junge Künstler hatten keine Möglichkeit mehr, aufzutreten, und so erschien es um Weihnachten 1930, als höre das Musikleben ganz auf. Die Künstler und die Konzertdirektionen sahen tatenlos zu und ballten höchstens die Faust in der Tasche.

Da fanden sich einige Mutige zusammen, die die Notwendigkeit erkannten, dem Musikleben neuen Antrieb zu geben. Ich hatte nämlich längst einen Plan entworfen, der klar genug war, um einige meiner Kollegen von seiner Durchführbarkeit zu überzeugen. So entstand der Deutsche Konzertgeberbund.

Dieser, unser Bund hat sich eine große, umfassende Aufgabe gestellt, die natürlich nicht von heute auf morgen zu lösen ist. Zuerst gingen wir auf das nächstliegende Ziel los, eine wesentliche Verbilligung eigener Konzerte zu erreichen, um den Künstlern das Auftreten überhaupt zu ermöglichen. (Nichts ist bekanntlich für den konzertierenden Künstler schlimmer, als wenn er zum Schweigen verurteilt ist, denn dadurch wird sein Selbstvertrauen, das er unbedingt braucht, erschüttert.)

Also wir verhandelten mit den Saalbesitzern, fanden Verständnis, die Saalmieten wurden um 20% – 33⅓% gesenkt, die Zeitungen bewilligten uns Rabatte (15% – 33⅓%), wir bekommen auf den Druck der Plakate, Programme, Billets und jede Kleinigkeit Rabatte, die wir nicht – wie die Konzertdirektionen – für uns behalten, sondern den Künstlern restlos zugute kommen lassen. Dadurch ist tatsächlich eine Verbilligung von

40%–50% erreicht. Als Beispiel kann ich anführen, daß ein Konzert in der Singakademie im vorigen Winter meist 1000–1200 Mark gekostet hat. Wir können das jetzt für die Hälfte herstellen. Ähnlich liegt das Verhältnis auch in allen anderen Sälen.

Natürlich können wir alle Konzerte viel billiger arrangieren, weil wir nicht auf finanzielle Vorteile ausgehen, sondern ehrenamtlich arbeiten, lediglich, um den Künstlern zu helfen. Daher betrachten uns nunmehr die Konzertdirektionen als ihren schlimmsten Feind, haben nicht nur Künstler aus unseren Reihen boykottiert, sondern auch auf einige, mit denen sie feste Abmachungen hatten, in „freundschaftlicher Weise" einen Druck ausgeübt mit der Drohung, ihnen keine Engagements verschaffen zu können, wenn sie weiterhin unsere Mitglieder bleiben würden. Dieser „Kinderschreck" hat bei ein paar bekannten Künstlern gewirkt, und prompt erklärten sie ihren Austritt aus dem Bund. Im übrigen steigt die Zahl der Mitglieder täglich und die Zahl der beim Bund angemeldeten Konzerte dürfte im ersten Winter immerhin schon bald eine dreistellige Ziffer werden. Das ist ein Erfolg, der allein schon genügen würde, um die Notwendigkeit unserer Gründung zu beweisen.

Aber es genügt uns natürlich nicht, den Künstlern nur ihr Defizit zu ersparen oder zu verringern, sondern wir müssen ihnen auch positive Verdienstmöglichkeiten verschaffen. Wir arbeiten fieberhaft daran, diese Möglichkeiten in Berlin und in der Provinz unsern Mitgliedern schon für die Saison 32/33 zu erschließen. Das muß natürlich längere Zeit vorbereitet werden, und die Wege, die wir da gehen, kann und darf ich im Interesse eines guten Gelingens jetzt nicht verraten.

Ein weiterer Erfolg ist das Zustandekommen einer Reihe von Anfängerkonzerten, für die das Kultusministerium in dankenswerter Weise den Theatersaal der Hochschule kostenlos zur Verfügung gestellt hat. Besonders talentierte junge Künstler werden sich in diesem Rahmen hören lassen. (Komponisten und konzertierende Künstler).

Ein anderer Programmpunkt: wir wollen den Versuch machen, eine neue Form von Konzerten einzuführen mit Programmen, die von uns ausgearbeitet werden und die an jedem Abend eine interessante Novität, selten gehörte alte Werke verschiedenster Gattungen und die für diese Werke besonders geeigneten Künstler auf das Podium bringen werden. Ein stilvoller Rahmen soll die Anziehungskraft erhöhen. In den nächsten Wochen schon werden die Einladungen zu diesen Abenden, die gesellschaftlich und künstlerisch besonders reizvoll werden sollen, versandt werden. Es handelt sich um eine Reihe von zweimal drei Abenden.

Aus allen diesen Bestrebungen geht wohl genügend deutlich hervor, daß wir die feste Überzeugung haben, daß das Interesse für gute Musik immer noch verhanden ist, daß nur die erstarrten alten Formen geändert werden müssen, daß z. B. die Musik auch an die Peripherie der Großstadt gebracht werden muß, damit man seine Konzerte genau so in der Nähe hat (und das Fahrgeld spart!), wie das beispielsweise bisher nur beim Kino der Fall war. Es muß eben dem Publikum in jeder Weise der Besuch der Konzerte bequem gemacht werden, denn die Sehnsucht nach dem Schönen in der Musik steckt nun einmal im deutschen Volk so tief, wie kaum in einer andern Nation. In dieser Hoffnung wollen wir weiterarbeiten, um unser großes Ziel zu erreichen, das wir uns gesteckt haben: das deutsche Konzertleben vor dem Untergang zu bewahren, und ihm eine neue Zukunft zu sichern.

Rundfunk - Film - Schallplatte

Musik in optischer Gestaltung

Fritz Wilh. Winckel

Man hat schon seit Jahrhunderten versucht, Vergleiche zwischen Musik und Malerei anzustellen und für die Musik eine optische Ausdrucksform nachzuweisen. So finden wir schon 1786 eine Schrift von Joh. Leonhard Hoffmann; „Versuch einer Geschichte der Farbenharmonie", worin der Verfasser Beziehungen zwischen Farb- und Klangkomplexen aufstellt. Seit jener Zeit hat sich mancher Gelehrte und Dichter mit diesen Problemen beschäftigt, besonders der ideenreiche E. T. A. Hoffmann und Tieck. Die Versuche unserer Zeit sind größtenteils bekannt, das Farbton-Klavier von Alexander László, die Lichtvisionen zu der Musik von Schönberg, Scrjabin usw, die Ausstellung des Farbe-Ton-Kongresses 1930 in Hamburg u. a. mehr.

Aber bei all diesen Versuchen ist lediglich die Farbe als optischer Ausdruck der Musik eingesetzt. Viel mannigfaltiger ist jedoch die Form in ihren Ausdrucksmöglichkeiten, da sie ein vielfach differenziertes und aufschlußreiches Gebilde zu liefern vermag, während die Farben als etwas Primäres nur ein elementares Verhältnis veranschaulichen können. Es ist einfach, Musik mit farbigen Scheinwerfern zu begleiten, dagegen ermöglicht es erst die neuzeitliche Tonfilmtechnik, zu einer Musik charakteristische Figuren vor den Augen des Zuhörers spielen zu lassen. Den ersten Versuch in dieser Richtung hat im letzten Jahr Oskar Fischinger mit einigen Filmen gemacht. Auf der Leinwand formen sich Figuren zu einem spanischen Tanz, Schlangenlinien huschen vor dem Auge vorüber, der Leidenschaftlichkeit dieses Tanzes gemäß, nach einem geformten Ausdruck suchend, den sie dann etwa in zentral orientierten Kreisen finden usw. Fischinger hat dieses „abstrakte Linienspiel" mit Hilfe von Trickzeichnungen als Ausdruck seelischer Vorgänge geschaffen, die der Psychologe als synästhetisch oder synoptisch bezeichnen würde.

In der psychologischen Wissenschaft nimmt man bereits die Zusammenhänge zwischen Musik einerseits und Farbe und Form andererseits auf Grund systematischer Versuche als gegebene Tatsache an. Besonders die Blinden haben die Fähigkeit, beim Hören von Musik vor ihrem geistigen Auge bildhafte Vorgänge, die man als Photismen bezeichnet, zu sehen. Rein intuitiv ahnen wir alle solche Zusammenhänge, was schon der Sprachgebrauch zeigt, wenn wir bei einem Musikstück von „Tonmalerei", bei einem Gemälde von „Farbenkomposition", von der „Harmonie der Farben" usw. sprechen.

Obwohl eine Verwandtschaft zwischen Musik und optischer Darstellung unbestritten ist, so werden doch die bisherigen künstlerischen Experimente mit großer Skepsis betrachtet, da sie in ihrer Weitläufigkeit nur schwer zu kontrollieren sind und man dem Künstler kaum nachweisen kann, daß seine Licht-Ton-Schöpfung ein Hirngespinst oder gar ein konstruktives Machwerk ist.

Indessen erlaubt es uns die physikalische Technik, eine Klangfolge auch auf elektrischem Wege optisch aufzuzeichnen. Die direkte Aufnahme der Klangkurve mittels Oszillographen ist bekannt und soll außer Betracht bleiben. Es ist vielmehr auf eine Methode hinzuweisen, die künstlerisch und psychologisch von Interesse ist und sich noch

wunderbarer auswirkt als alle die bisherigen Erscheinungen auf dem Gebiet der elektrischen Musik und des Tonfilms. Wie wir wissen, besteht jeder Ton aus einer Anzahl Schwingungen, jedes An- und Abschwellen der einzelnen Schwingung erzeugt einen Stromstoß im Mikrophon, das mit einer Glimmlampe verbunden ist. Entsprechend diesem Stromstoß leuchtet die Glimmlampe auf, die einen davor ablaufenden Filmstreifen belichtet. Nach dieser vom Tonfilm her bekannten Methode erhalten wir auf dem Filmstreifen eine Folge von schwarz-weiß Unterschieden, deren Zahl von der Schwingungszahl, also von der Tonhöhe abhängig ist. Die Stärke der Schwärzungen läßt auf die Lautstärke schließen. In der Tat gibt eine solche Aufzeichnung Aufschluß über den Charakter des aufgenommenen Klanginhalts. Jedoch können wir nichts über den Rhythmus oder gar die Melodie der Musikaufzeichnung aussagen.

Wir verteilen nun die lineare Tonaufzeichnung, die beim Tonfilm auf einem schmalen Streifen neben dem Bildstreifen enthalten ist, zeilenweise über eine ganze Fläche und erhalten dadurch ein Bild, das das Aussehen eines Mosaiks hat. Technisch ist diese Verteilung durch eine Zerlegerscheibe möglich in der Art wie sie beim Fernsehen angewandt wird. Die Aufzeichnung auf dem Bildfeld dauert etwa 1/10 Sekunde, sie wiederholt sich ununterbrochen, sodaß die entstehenden Figuren sich dauernd nach dem Charakter der Musik verändern. Ohne auf technische Einzelheiten einzugehen,[1] sei bemerkt, daß man mit einem Fernseh-Empfänger Radio-Musik aufnehmen kann und dann die geschilderten Mosaik-Muster als Lichtprojektion auf der Mattscheibe des Geräts oder auf einer Leinwand erhält. Sie formen sich unentwegt aus sich selbst heraus wie in einem Kaleidoskop – es ist wie ein moireeartiges Weben im Rhythmus der Musik. Nehmen wir ein Beispiel an, eine Symphonie, ein Gegenspiel aller Orchesterstimmen, man sieht von links und rechts im Bildfeld ein Anstürmen von Figuren, die gegeneinander kämpfend immer wieder zurückweichen müssen – und dann die Auflösung aller Kontraste, die Vereinigung aller Stimmen, die Bildscheibe zeigt diese Harmonie als ein Fluidum, das symmetrisch stetig aus dem Bildfeld hervorströmt. Daraus kristallisiert sich ein neues Thema, ein Violinsolo – ganz schwach angedeutet spielen piano die Mosaiksteine . . . . Es folgt eine Generalpause – alles Leben ist auch im Bild erloschen, bis ein neuer Einsatz neues Leben in mannigfaltiger Abwandlung bringt. Man stellt gelegentlich die begleitende Musik im Lautsprecher ab – und wunderbarerweise empfindet man sie allein nach dem Bild als unabhängigen künstlerischen Ausdruck weiter. – Oder ein Walzer: der erste betonte Taktteil beherrscht die Bildfläche als stark ausgeprägte Figur, dann folgt ein Aufhellen und ein leichtes Pulsieren auf den folgenden beiden Taktteilen. Je höher der Ton, desto höher seine Schwingungszahl, als umso feiner ist das Bildfeld in schwarz-weiß aufgelöst. Eine Tonleiter über das ganze Klavier zeigt sich demnach als eine zunehmende Verfeinerung eines schachbrettartigen Würfelmusters. Die gezeigten Abbildungen veranschaulichen nur das Aussehen solcher Muster im einzelnen, musikalisch besagen sie gar nichts. Es kommt vielmehr auf das dynamische Verhältnis der einzelnen Muster gegeneinander an, auf ihre zeitliche Fortbildung, die Entwicklung einer Symmetrie (entspr. Harmonie) aus einer Unsymmetrie. So widersinnig es ist, eine beliebige einzelne Note aus einem Musikstück zu dessen Erläuterung herauszugreifen, ebenso sinnlos ist die Betrachtung einer einzelnen Figur. Aus diesem Grund

[1]) Einzelheiten s. Winckel, Technik und Aufgaben des Fernsehens, Verlag Rothgiesser & Diesing, Berlin N

ist man ziemlich frei in der Wahl und Schnelligkeit der Bildzerlegung. Immerhin wird die Aufzeichnung des Bildfeldes mindestens so schnell erfolgen müssen, bis ein neuer Ton erklingt, da dieser eine ganz andere Figur auf der Bildscheibe beschreibt. Eine höhere Geschwindigkeit ist günstiger, denn dann kann man zwischen zwei Tönen den Ausklingvorgang des ersten Tones noch sehen. Damit ist es zu erklären, daß das gleichzeitige Ausklingen mehrerer Orchesterstimmen im Bild noch so viele Veränderungen aufweist, da die Ausklingzeit der einzelnen Instrumente verschieden ist. Zu dieser Feststellung ist das Ohr zu unempfindlich. Es ist ferner interessant zu beobachten, wie die harmonische Struktur eines Klavierstücks durch zu starken Pedalgebrauch zerstört wird, indem nämlich ein Tonkomplex während des folgenden ausklingt, sodaß Schwingungsüberlagerungen entstehen und die dadurch gebildeten optischen Figuren nicht mehr rhythmisch, sondern nach dem Ausklang der einzelnen Töne entstehen.

Nach dieser allgemeinen Übersicht soll im folgenden der Nachweis gebracht werden, daß das Formenspiel auf der Bildscheibe streng nach musikalischen Gesetzen verläuft. Wie bereits das angeführte Tonfilm-Beispiel zeigt, ist in der optischen Aufzeichnung die Dynamik durch die verschiedene Tönung vorhanden; in dem geschlossenen Bild tritt der Rhythmus formgetreu auf, die Melodie ist gekennzeichnet durch die Fortentwicklung der Figuren, durch den Wechsel von fein bis zu grob unterteilten Mustern, die Harmonie durch die Symmetrie und die besondere Gestaltung der Muster. Wenn wir im einzelnen die Intervalle untersuchen, so können wir feststellen, daß die Konsonanzen symmetrische Bilder ergeben, nicht aber die Dissonanzen. Nehmen wir einmal ein ganz einfaches Rechenbeispiel an: ein Bildfeld, das aus 6 Zeilen mit je 6 Karos oder Punkten besteht und in $^1/_{10}$ Sekunde abgetastet wird. Dann wird ein Ton, der in $^1/_{10}$ Sekunde 6 Schwingungen macht, auf der Bildfläche so wiedergegeben, daß auf jede Zeile eine Schwingung kommt und zwar genau untereinander, da ja periodische Schwingungen gleichen Abstand voneinander haben. Wählen wir nun die Quinte, die zum Grundton im Verhältnis 3:2 steht, so hat sie die Schwingungszahl 9. Das Bildfeld ist in $6 \times 6 = 36$ Felder aufgeteilt; in dieser Zahl geht 9 auf, die Schwingungen werden also periodisch aufgezeichnet, es ergibt sich eine symmetrische Orientierung. Untersuchen wir dagegen die Sekunde mit dem Verhältnis 9:8, so erhalten wir eine Schwingungszahl von 7.65, die nicht in 36 aufgeht. Infolge dieses Mißverhältnisses zur Bildfläche wird die Sekunde während einer wiederholten Aufzeichnung nie zur Ruhe kommen, sondern dauernd eine wechselnde Stellung einnehmen. Erst eine neu eintretende Konsonanz kann das Gleichgewicht wieder herstellen. Wenn man auf diese Weise sämtliche Intervalle untersucht, so kommt man zu einer vollkommenen Übereinstimmung zwischen Bilddarstellung und Musik. Voraussetzung ist natürlich, daß der Apparat auf den Grundton abgestimmt ist, ebenso wie das bei jedem Musikinstrument der Fall ist. Es darf also nicht ein Grundton mit 7 Schwingungen in $^1/_{10}$ Sekunde auf einem Bildfeld mit 6 Zeilen wiedergegeben werden, weil für diese Verhältnisse keine Periodizität zu erzielen ist. Da sich der Grundton als gerade vertikale Linie im Bildfeld zeigt, so ist er der ruhende Pol, auf dem sich das Spiel der Figuren, die Melodie aufbaut (Orgelpunkt!). Es wäre reizvoll, eine derartig „polarisierte Musik“ nach obigen Gesichtspunkten zu gestalten. Als Musterbeispiel wäre das Präludium Nr. 1 aus dem Wohltemperierten Klavier von Bach zu nennen.

Es ist interessant, in diesem Zusammenhang die naturgegebene, physikalisch-optische

Darstellung der Musik mit der psychologischen Darstellung den Photismen synoptisch veranlagter Menschen zu vergleichen. Versuche an Blinden haben u. a. folgendes ergeben[1]: Es wird eine Tonleiter auf dem Klavier gespielt; der eine sieht innerlich Glocken, die nacheinander angeschlagen werden, die aber mit zunehmender Tonhöhe immer kleiner werden; ein anderer sieht Feuerflammen, die fortlaufend immer kleiner und farbloser werden usw. Wie auch bei dem physikalischen Experiment dürfen die einzelnen wahrgenommenen Bilder nicht gesondert beurteilt werden, sondern in ihren funktionalen Beziehungen, im Ablauf der psychologischen Prozesse. Es ist interessant, daß Personen mit gesundem Augenlicht den Ton selbst sehen als etwas Gestaltloses, z. B. in Form einer in sich zusammenhängenden zickzackartig gebrochenen Linie, die völlig isoliert im Bildfeld schwebt. Die Elemente der Musik sind deutlich in den Photismen zu erkennen. Die zeitliche Gliederung der Musik ist optisch teils durch räumliche, teils durch zeitliche Gliederung gegeben. Der Klangfarbe entspricht eine Farbe im Bild. Die Tonhöhe ist durch die örtliche Orientierung, die Größe und Helligkeit der Photismen bestimmt, die Harmonie durch eine harmonische Ausgeglichenheit der Figuren, die Stärke des Tons durch die Intensivität und die Größe der Darstellung. Die weitgehende Übereinstimmung mit der physikalisch-optischen Wiedergabe weicht vor allem in der örtlichen Orientierung der Photismen als Ausdruck der Tonhöhe ab. So sieht z. B. jemand beim Spiel eine Tonleiter, wie die Töne sich von links unten nach rechts oben bewegen. Dieses Kennzeichen ist physikalisch nicht vorhanden, denn die Bildfläche ist ständig vollkommen mit einem Mosaik ausgefüllt. Es darf sogar nicht vorhanden sein, sonst wäre die Musik überbestimmt, also eine überdimensionale Musik. Außerdem ist infolge technischer Unzulänglichkeiten die Farbe nicht berücksichtigt, die in den Photismen ein sehr auffälliges Merkmal ist. Immerhin ist doch Hoffnung vorhanden, daß man naturgegebene Beziehungen zwischen Musik und Farbe einmal entdecken wird.

Die optische Darstellung der Musik auf naturwissenschaftlicher Grundlage gibt Veranlassung, die Kunst von neuen Gesichtspunkten aus zu betrachten und neue Gesetze für sie zu finden und darüberhinaus praktische Folgerungen über den Zusammenhang von Bild und Ton zu ziehen.

Neue Ton-Bild-Versuche

Eberhard Preußner

Es mag manchem als Selbstverständlichkeit erscheinen, daß mit der Erfindung des Tonfilms sofort Versuche eingesetzt hätten, den Ton, den musikalischen Klang bewußt, d. h. künstlerisch in Parallele zum filmischen Bild zu setzen, ihn filmisch zu gestalten. Daß dies in Wirklichkeit nicht geschehen ist, gehört zu jenen Merkwürdigkeiten, die allerdings nicht allein in den Kunstbereich gehören, sondern in erster Linie aus der Wirtschaftslage des Tonfilms zu erklären sind. In gewisser Weise hatte auch der Künstler dem Tonfilm gegenüber versagt. Hier, wo es galt, Ton und Bild zu *einem* Kunstwerk zu vereinen, fehlten die Persönlichkeiten, die fähig waren, Ohr und Auge gleicherweise künstlerisch zu gebrauchen; und als einmal ein Künstler einen solchen, vom Klang aus gestalteten Tonfilm schuf – Eisenstein seinen Film „Sehnsucht" –,

[1]) Wilh. Voss, Farbhören, Arch. f. d. ges. Psychologie, 73. Band, Nr. 3 u. 4, 1929

wurde das Neue des Versuches von der Kritik nicht erkannt. Erst heute, vielleicht angeregt durch die Erfolge der Tonbildparodien „Micki Maus“, mehren sich Versuche, einen künstlerischen *Ton*film zu schaffen. Leider wird auch hier die Spekulation auf einen angeblichen Publikumsgeschmack nicht außer acht gelassen; da kommen dann Filme zustande, wo kitschige Bilder zu sentimentaler Musik eine Programmausdeutung geben, gegen die alle Wortausschmückung der Programmausdeuter in „Konzertführern“ verblassen.

Ernsthaft zu werten ist das Unterfangen *Walter Ruttmanns,* in seinem Film „In der Nacht“ Schumannsche Musik filmisch in Bild und Bewegung zu veranschaulichen. Als Motto und Rechtfertigung kann ihm Robert Schumanns eigener Ausspruch dienen: „Unbewußt hält neben dem Ohr das Auge mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich zu deutlichen Gestalten verdichten“. Die Gefahr eines solchen Filmes liegt nur darin, daß der freien Fantasie des Hörers Gewalt angetan wird, indem sie in eine eindeutige, ganz bestimmte Richtung gelenkt wird. Es bleibt aber anzuerkennen, daß die Bilder von Walter Ruttmann fantasievoll, weiträumig erdacht sind und sich in gewisser Weise zu einer einheitlichen musikalisch-filmischen Bildfantasie verdichten.

Ganz andere Wege beschreitet *Oskar Fischinger* in seinen Filmstudien. Er gibt den Weg, Musik durch den Film rein äußerlich zu veranschaulichen, auf und schafft abstrakte Filme, in denen zur Gestalt „Musik“ eine neue Gestalt „Zeichnung“ hinzukomponiert wird. Es liegen bisher nur einzelne Studien, Experimente vor, die aber bereits deutlich die Richtung dieses neuen wirklichen Tonfilmes erkennen lassen. Der musikalische Rhythmus wird im Linienspiel nicht grob veranschaulicht, sondern das Linienspiel wird gleichsam kontrapunktisch als neues formales Mittel dem Kunstwerk hinzugefügt. Wollte man diese Versuche in aller Kürze kennzeichnen, so dürfte man sich, vor allem bei den Musikern, am leichtesten verständlich machen, wenn man sagt, es handelt sich bei den Studien und Linienspielen Oskar Fischingers und seines Bruders Hans Fischinger (zu Musik von Brahms und Paul Ducas) um die ersten künstlerischen „absoluten Tonfilme“. Mit den oben geschilderten programmatischen Tonfilmen haben sie so wenig gemein wie absolute Musik mit Programmusik. Eine analytische Erklärung der Vorgänge selbst kann in dieser Skizze nicht gegeben werden. Auch hier muß ein Hinweis auf einen parallelen Kunstfall genügen, der Hinweis auf die abstrakten Ballette Oskar Schlemmers.

Die Räuber ohne Schiller

Hanns Gutman

Von den vielen Wiedergeburten, die man aus Stoffmangel im Repertoire während der letzten Jahre mit mehr oder minder ehrlicher Begeisterung in Szene gesetzt hatte, hat einzig und allein die Verdi-Renaissance standgehalten. Selbst eine so berechtigte und in gewissen Grenzen auch lebensfähige Wiederentdeckung wie die von Händels Opern ist ebenso rasch und restlos wieder in Vergessenheit geraten wie sie anfangs maßlos überschätzt wurde. Aber Verdi scheint unerschöpflich und das Publikum unermüdlich, ihn — selbst in seinen geringeren Werken — zu hören. In der vorigen Saison haben wir den „Boccanegra“ bewundert. Zur Zeit macht in Charlottenburg der „Mac-

beth“ volle Kassen. Und vor einigen Wochen hat die Berliner Funkstunde eines der allerunbekanntesten Werke, die „Räuber“, aufgeführt, wobei der große Sendesaal die Menge der Fachleute kaum fassen konnte, die diese verschollene Partitur aus nächster Nähe kennen lernen wollten. Und man darf getrost unterstellen, daß das Interesse auf der Lautsprecher-Seite nicht weniger stark gewesen ist. Die sogenannte Verdi-Renaissance ist eben kein modisches Saison-Vergnügen, sie entspricht einem tiefen und allgemeinen Bedürfnis. Sie entspricht der Sehnsucht nach einer Oper, die ihre Dramatik unmittelbar aus der Musik bezieht, ohne den Umweg über die Psychologie zu nehmen.

Was Opern wie diese „Masnadieri“ bei uns in Deutschland so lang hintangehalten hat, das war keineswegs nur ein musikalisches Vorurteil; das war vielmehr die absurde Befürchtung, daß Schiller mit dieser Veroperung ein Unrecht geschehe, das hier von einem skrupellosen Musikanten unsre heiligsten Güter verletzt würden. Aber so wahr Verdi kein Leierkastenlieferant ist, so gewiß hat er dem Nationaldichter Schiller nichts zuleide getan, von dem er schließlich doch nur den Stoff bezogen hat. Das Schauspiel „Die Räuber“ und die Oper gleichen Titels liegen auf vollkommen getrennten Ebenen. Von den ideologischen Hintergründen des Dramas hat der Librettist, mit Recht, keine Notiz genommen. Die genialische Tollheit von Schillers Jugendwerk, in dem selbst noch die keusche Amalia so herzerquickend mit Maulschellen hantiert, wird man im Textbuch der Oper nicht finden. Das Handlungsgerüst würde ohne große Bedenken dem damals geläufigen Schema der Libretti angepaßt. Und man bemerkt mit Staunen, wie viele prächtige Anlässe für den jungen, musizierseligen Verdi der Dichter Schiller da unversehens geschaffen hatte, Anlässe zu Rache- und Zerknirschungs-Arien, zu Liebes- und Haß-Duetten, zu Räuberchören und zu Situationen, die sich für Ensembles eignen; und wenn am Ende der alte Moor seinen Sohn, ohne ihn zu erkennen, in einem Duett mit den Worten „Come il bacio d'un padre amoroso“ segnet, dann schlägt einem rechten italienischen Opernkomponisten das Herz höher: genau das braucht er.

Und Verdi ist in seinen früheren Opern noch durchaus in jenem Schema befangen. Nur daß er seine mitkomponierenden Landsleute von Anfang an durch die Genialität des melodischen Einfalls überragt, der allen seinen Partituren, auch den schwächeren, das Gesicht gibt. Gewiß sind blassere Nummern in dieser Partitur, etwa gleich in der Ouvertüre das sentimentale, langatmige Solo des Violoncello, das man viel eher weglassen sollte als das Macbeth-Vorspiel; gewiß ist Verdi hier noch weit von seiner Meisterschaft entfernt, die Figuration der Begleitmotive in den Dienst des Ausdrucks zu stellen; gewiß macht sich sogar zuweilen eine Monotonie des Rhythmus fühlbar, der sich, in allen nicht lyrischen Nummern, in den bekannten anspringenden Marsch- und Tanz-Typen erschöpft — trotzdem bleibt eine solche Menge schöner, stichhaltiger Musik übrig, daß ich sogar eine szenische Aufführung dieser Oper für aussichtsreich halte.

Verdis „Masnadieri“ einmal zu Gehör gebracht zu haben, war ein neues Verdienst des Berliner Rundfunks. Seine Aufführung war getragen von Leo Blechs Elan. Nur gegen die radikale Streichung aller instrumentalen Vorspiele zu sämtlichen Arien und Duetten muß man protestieren: damit geht ein sehr wesentliches, nicht entbehrliches Spannungsmoment verloren. Wenn man diesen frühen Verdi aufführt, dann muß man auch den Mut zu seinen gelegentlichen Trivialitäten haben. Die Besetzung war durch-

weg gut und bekam durch Bohnens Seitensprung in die ernste Musik einen sensationellen Anstrich.

Die Funkstunde soll ihre Verdi-Entdeckungen fortsetzen. Sie braucht darum nicht gleich schulmeisterhaft sein ganzes Oeuvre „durchzunehmen", aber Nabucco, Ernani und auch die Giovanna d'Arc möchte man gern einmal hören.

Kritische Umschau

Vier Tonfilme

Man kennt Inhalt und Aufmachung unserer durchschnittlichen Tonfilme; wer sie etwa nicht kennen sollte, mag sich glücklich preisen. Über diese zahlreichen Filme, die sich voneinander lediglich durch ihre Titel und auch dadurch kaum unterscheiden, lohnt nicht zu reden, zumal in einer Zeitschrift wie dieser nicht, die doch naturgemäß versuchen will, den Tonfilm auch sub specie Musik zu betrachten. Die Musik hat aber in diesen am laufenden Filmband konfektionierten Unkunstwerken keine andere Funktion, als jedesmal, wenn der Dialog gar zu öde und blöde wird, in ein Couplet auszubrechen. In den meisten Filmen gibt es daher sehr viele Couplets.

Vier Tonfilme haben jedoch in letzter Zeit erhöhte Aufmerksamkeit beansprucht und auch gefunden —: der eine, weil er mit außergewöhnlich verschwenderischen Mitteln einen ungewöhnlichen Erfolg erzwungen hat; zwei andere ihrer ehrlichen künstlerischen Ambitionen wegen, und der vierte dadurch, daß er wieder einmal (darin den Arbeiten René Clairs ähnlich) demonstrierte, wie auch ein harmloses, durchaus wirkungssicheres Lustspiel reizend und kunstvoll ausfallen kann, wenn nur ein Künstler an der Kamera steht.

Für die Einbeziehung der Musik in den Tonfilm lassen sich, das haben gerade diese jüngsten Beispiele wieder klar gemacht, keine Normen aufstellen. Anfangs hat man, nach Analogie des stummen Films, probiert, nahezu ausnahmslos alle Szenen auch des sprechenden Films musikalisch zu „untermalen". Das war unmöglich, wollte man nicht in die schauderhafteste Gattung aller Kunst verfallen, ins Melodram. Aber auch das andere Extrem, nämlich Musik immer nur dort zu verwenden, wo das Bild einen realen Anlaß für sie hergibt, erwies sich als verkehrt, brauchbar höchstens im reinen Sprechfilm wie etwa im „Dreyfuß". Heute bedient man sich ganz allgemein der beiden Möglichkeiten, des realistischen wie des stilisierenden Einsatzes von Musik, in wechselnder Folge, und man kann über die tonfilmische Begabung eines Regisseurs allerhand daraus ablesen, wie er diese beiden widersprechenden Prinzipien vereinbart.

Erik Charell hat in seiner ersten Arbeit für die Leinwand, in seiner prunkenden und rauschenden Schwarz-Weiß-Revue „Der Kongreß tanzt" die Musik ganz vorzüglich einzugliedern verstanden. Gegen diesen Film kann und muß man tausend Einwände erheben. Er ist viel weniger überzeugend als umwerfend. Seine zahllosen Figuren, die sich die Ufa in prominentester Besetzung vorzuführen beehrt, sind nichts als Attrappen mit erlauchten Namen. Und man muß schließlich kein griesgrämiger Historiker sein, um die Degradierung eines weltgeschichtlichen Ereignisses zur Kulisse für eine Liebelei des Herrschers aller Reußen als lächerlich zu empfinden. Aber sein Ziel erreicht Charell mit geradezu beklemmender Virtuosität. Er gibt dem Publikum genau das, was es sich gemeinhin unter „Lebensfreude" vorstellt, also etwas, wonach es sich umso glühender sehnt, als es ihm im realen Leben verwehrt ist: Wien und den Heurigen, Ball und pompöse Staatsaktion, Ballett in der Großen Oper und Tanz auf allen Straßen, kleine Mädchen und große Herren, sowie die offenbar beruhigende Gewißheit, daß selbst der Zar von Rußland Triebe des Herzens kennt. In einem solchen Film muß die Musik natürlich nur so strömen. Sie tut es. Aber es ist die Leistung des Regisseurs, daß er sie niemals wahl- und grundlos loswalzern

läßt, sondern sie immer aus einem plausiblen Anlaß heraus entwickelt, Freilich: an Anlässen ist kein Mangel. Greif nur hinein ins volle Wiener Leben, und wo du's packst, da steht ein Musikant.

Zwei Versuche, den Tonfilm von der Kunst, vom Geist her zu erobern, sind jeden Lobes wert, auch wenn sie nur sehr bedingt gelungen sind. „Berlin-Alexanderplatz" war eine Enttäuschung. Was der Regisseur Phil Jutzi aus Döblins ganz filmisch angelegtem Roman gemacht hat, noch dazu in Gemeinschaft mit dem Autor, das ist nicht mehr als ein sauberer Verbrecherfilm mittleren Ranges. Man hat ganz grob die nackte Kolportage aus diesem Buch herausgeschält, in dem sie doch nur eine nebensächliche Rolle spielt. Nicht zufällig hat man einen Untertitel beigefügt: „Die Geschichte Franz Biberkopfs". Die Geschichte vom reinen Toren, der, einmal in Schuld geraten, in ein anständiges Leben zurückfinden möchte. Doch die Verhältnisse, die sind nicht so. Aber eben diese Verhältnisse hätten Gegenstand des Films werden müssen.

Dem sündigen Ehrenmann hat Kortner, ein sicher zupackender Debütant der Filmregie, den „Braven Sünder" gegenübergestellt. Ein Pallenbergfilm, aber mit dem Ehrgeiz, mehr als nur Stichworte für einen großen Komiker zu bringen. Das Sujet von Polgar (nach einer Komödie Katajews), ist ebenso witzig wie schlüssig. „Der Mensch fällt in Sünde wie in Ohnmacht" – dies Motto wurde sehr sorgsam, freilich auch sehr breit durchgeführt. Auch die Moral von der Geschichte, daß ein verständiges Schicksal zuweilen doch die Großen hängt und die kleinen Spitzbuben laufen läßt, geht mit der Unfehlbarkeit eines Rechenexempels auf. Aber es ist zu viel und zu genau gerechnet worden in diesem Film. Es ist ein Humor nach der Logarithmentafel, eine oft krampfige, gewollte, erkämpfte Lustigkeit. Wir haben doch alle Pointen so gewissenhaft ausgeklügelt, scheinen die Autoren zu sagen, es wäre ja noch schöner, wenn Ihr jetzt nicht lachen wolltet! Man lacht ja auch. Aber die herrliche Unbändigkeit von Pallenbergs dummdreister Komik geht doch zu großen Teilen verloren.

In diesen beiden Filmen bleibt die Musik, mit Recht, im Hintergrund. Kortner ruft sie nur zur Hilfe, wo auch die Handlung sie fordert. Das ist in diesem Falle richtiger als die Methode Jutzis, der erst eine Straßenbahnfahrt durchmusiziert, dann wieder realistisch wird und einmal sogar die Konzession an das Musikbedürfnis so weit treibt, daß er George-Biberkopf, in Smoking und Nachtlokal, einen veritablen Schlager vortragen läßt. Der Versuch, diesen faux pas aus der Situation zu begründen, ist nicht gelungen.

Wie man die Musik sparsam, aber richtig, ganz undogmatisch, aber dennoch einleuchtend einsetzt, das hat mit leichtem Handgelenk Erich Engel gezeigt. Und mehr noch, nämlich wie man aus einem alltäglichen Lustspielstoff eine beschwingte Komödie machen kann: „Wer nimmt die Liebe ernst". Engel weiß offenbar, daß man auch ein Lustspiel ernst nehmen muß, wenn es wirklich heiter werden soll. Er lenkt die Schauspieler, statt sie ihre abgestempelte Eigenart austoben zu lassen; er bleibt logisch, wo die anderen sich mit Albernheiten begnügen. Um die Musik einzuschmuggeln, kommt er einmal auf einen hübschen Trick: einer dreht das Radio an – und da wird gerade ein Schlager gesungen, was zudem noch alle Wahrscheinlichkeit für sich hat. Wie Engel dann aber diesen Foxtrott aus dem Lautsprecher in die Handlung überleitet, das ist charmant und filmisch zugleich. Nur einmal fällt auch dieser Engel aus der Rolle. Man hat doch bei Wilhelm Grosz zwei Schlager bestellt und bezahlt. Und so muß der liebenswürdige Strolch Hansen, wenn ihn sein Mädchen verlassen hat, gebrochen vor dem gedeckten Tisch des Lunapark-Restaurants auf einen Stuhl hinsinken, und statt daß er sich, seinen Gram drin zu ersäufen, ein großes Helles bestellt, hebt er an – im langsamen Walzertempo – den Titelschlager zu singen. Ein kleiner Schönheitsfehler – in einem entzückenden Kunstwerk.

Immerhin ist es trostreich zu sehen, daß in Deutschland auch noch andere als Militär- und Klamaukfilme produziert werden.

H. G.

Rosbauds Arbeit am Frankfurter Rundfunk

Vorbild Frankfurt Die Leitung des südwestdeutschen Rundfunks in Frankfurt legt einen Rechenschaftsbericht über die vergangene Saison und eine Vorschau auf die neue vor. Beide Berichte sind Zeugen dafür, daß am Frankfurter Rundfunk überlegt und planmäßig gehandelt wird. Das scheint eine Selbstverständlichkeit. Wo sollte der Rundfunk, der jede Woche eine Unmenge von Bildungsgut zu verschleißen hat, wo sollte er hinkommen, wenn das Material nicht nach bestimmt vorgefaßten Plänen verarbeitet wird? Trotzdem wird man in den Programmen der deutschen Sendegesellschaften meist kaum Spuren von dieser Planmäßigkeit finden. Das gilt auch für Berlin, das gewiß auf dem Gebiet der Musik produktive Arbeit leisten will. Solche Arbeit ist aber nur möglich, wenn die Kräfte planmäßig eingesetzt und verteilt werden. Für Frankfurt sind die zehn Montagskonzerte des vom Funk übernommenen Orchestervereins Grundlage der musikalischen Aufklärungsarbeit (um ein Wort zu benützen, das mehrfach in den offiziellen Exposés gebraucht wird). Die Programme dieser Konzerte zeichnen sich durch ungewöhnliches Qualitätsgefühl und ungewöhnlichen Weitblick aus. Man findet keine überflüssige, unbedeutende Nummer. Die großen Namen der modernen Musik stehen gleichberechtigt neben den klassischen und romantischen Meistern. Dabei stößt man auch auf Entdeckungen wie Boite à joujoux und Saxophon-Rhapsodie von Debussy, auf eine d-moll-Symphonie von Dvorak oder auf ein „Einleitungsstück", das bei Wladimir Vogel in Auftrag gegeben wurde. *Rosbaud*, der musikalische Leiter, weiß genau, daß mit diesen Konzerten die Arbeit längst nicht erschöpft ist. Er legt ein ebenso vorzügliches Programm für Kammermusikabende und Vorträge vor. Wer das Durchschnittsniveau musikalischer Vorträge am Radio einigermaßen kennt, wird die Nummer 10 des Programms besonders schätzen. Da ist ein Zyklus über Terminologie der Musik, da sind Einführungen in das schriftstellerische Werk großer Meister, da werden Burneys musikalische Reise durch Europa oder Schopenhauers musikalische Anschauung behandelt.

Mit besonderem Nachdruck will man in dieser Saison den Chorgesang pflegen. Dazu hat die „musikalische Abteilung Richtlinien herausgegeben. Darnach unterliegt das Programm der Begutachtung und Genehmigung durch den Rundfunk. Jeder Chor muß sich verpflichten, aus einer ihm vorgelegten Aufstellung mindestens eine Chorkomposition auszuwählen, die er dann im Auftrag des Rundfunks studiert und in der Stunde des Chorgesanges zum Vortrag bringt. Es können nur Chöre zugelassen werden, deren Leistungsfähigkeit der musikalischen Leitung des Rundfunks bekannt ist oder von der sie sich bei Proben oder Konzerten überzeugen konnte". Im Sinn der angestrebten lebendigen Beziehung zur Hörerschaft liegt es auch, wenn in Gemeinschaft mit dem Preussischen Kultusministerium in einigen Stunden die Formen des heutigen Musikunterrichts für Kinder demonstriert und weiter an drei Beispielen der Darstellungsstil heutiger Musik erörtert und vorgeführt werden soll.

H. St.

Neuerscheinungen

Wir bringen in dieser ständig wiederkehrenden Rubrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine erste Auswahl aus den musikalischen und musikliterarischen Neuerscheinungen. Wir behalten uns vor, auf einzelne der hier erwähnten Werke noch ausführlicher einzugehen.

Neue Musik

Ernst Toch, 10 Konzert-Etüden für Klavier, op. 55, Heft 1 und Heft 2.

— Zehn Vortrags-Etüden für Klavier, op. 56, Heft 1 und Heft 2. *Schott, Mainz*

Aus dem Vorwort des ganzen Werkes:
Bei der Abfassung der Fünfmal zehn Etüden begegnete ein seit langem in mir lebendiges inneres Bedürfnis einem, wie ich glaube, auch seit langem in der Literatur bestehenden äußeren. In fünf gestuften Gruppen, von den leichtesten bis zu den schwierigsten Aufgaben fortschreitend, sind die Etüden in gleicher Weise als kompositions- wie als klaviertechnische Studien gedacht. Im

ersteren Sinne wollen sie im knappsten Rahmen den Sinn für Form und Architektur, ohne welche ich mir keine Musik denken kann, wecken und schulen. . . Im zweiten Sinne wollen sie nach Möglichkeit die technischen Klavierprobleme der Gegenwartsmusik anpassen und dem Studierenden Brücken zum heutigen Instrumentalstil schlagen.

Walter Leigh, Drei Sätze für Streichquartett, als Heft 3 in: Das Hauskonzert, Werke für Schule und Haus zum gemeinsamen Musizieren, herausgegeben von Hilmar und Walter Höckner. *W. Hansen und G. Kallmeyer, Wolfenbüttel*

B. Martinu, Trio, Fünf Pièces brèves für Violine, Violoncello und Klavier.
– Concerto für Violoncello und Orchester; Klavierauszug. *Schott, Mainz*

Walter Jesinghaus, Kleines Trio für Violine. Viola und Violoncello, op. 32 A. *Hug & Co., Zürich*

Paul Kadosa, Partita für Violine und Klavier, op. 14. *Schott, Mainz*

Rio Gebhardt, New Tales, Jazz-Suite für Klavier.
1. What my little Darling told me — 2. I dreamed — 3. American Tempo. *Wilh. Zimmermann, Leipzig*

Wolfgang Jacobi, Die Jobsiade, eine Schuloper, Text nach Karl Arnold Kortum von Robert Seitz. *Ries & Erler, Berlin*
Wir kommen auf diese neue Lösung der Schuloper mit dem alten, unverwüstlichen Text in anderem Zusammenhang zurück.

Walter Rein, Dreikönigsmusik, zum Spielen und Singen in der Weihnachtszeit. In: Das Musikkränzlein. *Kistner & Siegel, Leipzig*
Eine kleine Kantate, vorwiegend instrumental, in deren Mittelpunkt das alte „Sterndreherlied“: „Mit Gott so wollen wir loben und ehr'n die heiligen Dreikönig mit ihrem Stern“ steht. Die instrumentalen Teile (Besetzung: Streicher und ein Blasinstrument) verwenden die alten Formen wie Präambulum, Sarabande, Aria, vielseitig und geschickt.

Karl Marx, Oden am Meer (Klabund), Zwei Madrigale für vierstimmigen Frauenchor a cappella, op. 16. *Schott, Mainz*

Ernst Pepping, Choralbuch, 30 kanonische Choräle für gemischten Chor a cappella. *Schott, Mainz*

Walther Hirschberg, Neun Lieder, op. 31 nach Friedrich Nietzsche'schen Gedichten für eine Singstimme und Klavierbegleitung.
– Acht Lieder, op. 32, nach verschiedenen Dichtern für eine Baritonstimme mit Klavierbegleitung.
– Vierundzwanzig Marienlieder für Gesang und Klavier, op. 33:
A: Nr. 1—12 Marienlieder für eine tiefe oder mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung.
B: Nr. 13—24 Zwölf Marienlieder für eine hohe Singstimme mit Klavierbegleitung.
Verlag der Signale für die musikalische Welt, Berlin

Gustav Lewin, Drei Lieder nach Gedichten von Gustav Falke für eine Singstimme mit Klavier
1. Unerreichbar — 2. Was will ich mehr — 3. An eine junge Freundin
P. Pabst Nachf. (Rud. Erdmann), Leipzig

Neuausgaben alter Musik

Ungarische Volkslieder, Übersetzung von Gertrud Haupt-Stummer, Klavierbegleitung: Hedalise Haupt. *Rob. Forberg, Leipzig*
54 Lieder, charakteristisch ausgewählt, vielseitig im textlichen und musikalischen. Der Klaviersatz ist persönlich und von starker Einfühlung in den musikalischen Stoff.

Christgeburt- und Marienlieder, Heft I: Altdeutsche Christgeburtlieder; Wort und Weise bearbeitet und zur Laute gesetzt von Willy Arndt, Klaviersatz von H. Altmann. *Peters, Leipzig*

46 Gesänge des 17. und 18. Jahrhunderts, ausgewählt und bearbeitet von Hans Joachim Moser, neue durchgesehene und erweiterte Ausgabe; in „Alte Meister des deutschen Liedes“.
Aus dem Vorwort: *Peters, Leipzig*
Die Sammlung enthält ausgewählte Lieder von Albert, Krieger, Rathgeber, Franck und der Komponisten der „Berliner Liederschule“ bis zu Reichardt und Zelter; sie umfaßt alle Formen vom Strophenlied bis zum durchkomponierten Gesang. Sie geht allen Gemütsstimmungen vom tiefen Schmerz bis zum ausgelassenen Uebermut nach, sie möchte das getreue Abbild einer Reihe von höchst beachtenswerten künstlerischen Persönlichkeiten geben und weiß vermöge der Vielseitigkeit der abgehandelten Themen für fast alle Situationen des Menschenlebens beredten Ausdruck zu finden.

T. L. de Victoria, Pastores loquebantur ad invicem, Weihnachtsszene für sechsstimmigen gemischten Chor. Herausgegeben von Hermann Müller. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Gesualdo di Venosa, Acht Madrigale für fünfstimm. Chor. Bearbeitet für den Vortrag und deutsche Übersetzung von Wilhelm Weismann. *Peters, Leipzig*
Aus dem Vorwort: . . . In ihm, dem letzten, entarteten Sproß eines alten sizilianischen Fürstengeschlechts, leuchtet die niedergehende Renaissance noch einmal in einer letzten brennenden Glut auf. Die schwärmerische Schwermut Petrarcas, die jähe Leidenschaft Tassos, dem er in Freundschaft verbunden war — sie zeigen sich in seiner Natur in einer Ueberfeinerung und zugleich unheimlichen Steigerung, die nicht selten an die Grenzen des Wahnsinns führt. . . . So sind denn auch die Madrigale Gesualdos von inneren Spannungen erfüllt, die keinen Ausgleich, kaum eine eigentliche Entwicklung kennen. Ein Affekt drängt den andern und nicht selten stehen sie hart gegen einander und nur durch die Intensität des Gegensatzes zusammengehalten. Eine schneidende Chromatik, ekstatisch aufglühende, in sich ersterbende, mystische wie gewaltsame verwegene und Harmoniewirkungen, nicht zuletzt eine zu raschen Stauungen antreibende Kontrapunktik sind die besonderen Mittel dieser komprimierten Ausdruckskunst.

Fritz Jöde, Chorbuch für gleiche und gemischte Stimmen. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*
Mit den letzten Lieferungen ist das große sechsbändige Chorwerk Jödes abgeschlossen. In vier Bänden werden Chorwerke für gemischte Stimmen, in zwei Bänden Sätze für gleiche Stimmen geboten. die aber original sind und gegen die ersten Bände nur neues Material enthalten. Das Stoffgut ist aus der Liedmusik des 16. und 17., gelegentlich auch des 1 . Jahrhunderts genommen und stellt die reichste und größte Zusammenfassung des Stoffes dar. Die Literatur umfaßt alle Formen vom Strophenlied bis zu polyphonem Gesang; die Veröffentlichung geht auf die alten Quellen zurück. Die Fülle des Neuen scheint einstweilen noch kaum übersehbar und kann die Chorarbeit von Schulen, Singkreisen und Laienchören auf Jahre hinaus tragen.

Haydn-Lieder und Instrumentalstücke für Feierstunde und Unterricht, herausgegeben von Joseph Hoffmann und Franz Tolxdorff. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Goethe-Lieder für Feierstunde und Unterricht, herausgegeben von Joseph Hoffmann und Franz Tolxdorff. *Kistner & Siegel, Leipzig*
Die beiden Hefte sind ein neuer Versuch, eine gedrängte Auswahl unter stofflichem Gesichtspunkt, hauptsächlich für den Schulgebrauch zu geben. Die vorliegenden Hefte sind nicht nur als Auswahl vorzüglich, auch die höchst konzentrierte Biographie, Charakteristik und Werkübersicht erscheint als eine neue und sehr glückliche Lösung. Auch Vorschläge zur Programmgestaltung für Schulfeiern werden gemacht.

Joseph Haydn, Streichtrio für zwei Violinen und Cello, Heft I; in: Das Hauskonzert zum gemeinsamen Musizieren von Hilmar und Walter Höckner. *W. Hansen und G. Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Karl Friedrich Abel, Streichquartett, op. 8 Nr. 1, F-dur.

Johann Christian Bach, Sonate für Klavier und Violine oder Flöte, op.18 Nr. 1, C-dur, als Heft 2 und Heft 4 in: Das Hauskonzert, Werke für Schule und Haus zum gemeinsamen Musizieren, herausgegeben von Hilmar und Walter Höckner, *W. Hansen und G. Kallmeyer, Wolffenbüttel*

Diese neue Reihe gibt ausgewählte und praktisch erprobte Werke älterer und gegenwärtiger Musik. Sie stellt in ihrer Verschmelzung wissenschaftlicher Genauigkeit der Herausgabe und praktischer Brauchbarkeit einen neuen Schritt in der Editionsarbeit der Jugendmusik dar. Es sind die gleichen Prinzipien, die in Blumes „Chorwerk" maßgebend sind und welche uns die neue Reihe mit besten Erwartungen begrüßen lassen.

Carlo Farina, Die Torgauer Gagliarde und Zwanzig Brandi zu vier Stimmen, für den praktischen Gebrauch herausgegeben von Herm. Diener. In: Das Musikkränzlein, Meisterwerke der Vergangenheit und Gegenwart, herausgegeben unter Leitung von Hans Joachim Moser. *Kistner & Siegel, Leipzig*

A. Moffat, Alte Meister für junge Spieler. Neue Folge. 12 leichte klassische Stücke a. d. 18. Jahrhundert für Violine und Klavier (1.–3. Lage) *Schott, Mainz*

P. Sor, Variations (Mozart, La Flûte enchantée) „O cara armonia" für Gitarre in „Schott's Gitarre-Archiv" *Schott, Mainz*

W. A. Mozart, Konzert D-dur für Violoncello und Orchester. Nach dem Hornkonzert für zwei Oboen, zwei Hörner und Streichquintett (Kö. Nr. 447) bearbeitet von Gaspar Cassadó. Ausgabe mit Klavier. *Schott, Mainz*

Musikpädagogik

Alfred Baresel, Absolute Klaviertechnik, 45 technische Konzentrationsübungen für Konservatoriumskurse und zum Selbstunterricht. *Wilhelm Zimmermann, Leipzig*

W. Safonoff, Neue Formeln für das Klavierspiel. Systematische Fingertechnik. Deutsche Ausgabe, übersetzt und bearbeitet von Willy Rehberg. *Schott, Mainz*

Aus dem Vorwort: Dieses für schon fortgeschritte Schüler bestimmte Werk will einen Weg zeigen, in kurzer Zeit die Unabhängigkeit der Finger, die Gleichmäßigkeit des Anschlags, die Geläufigkeit und die Schönheit des Tons zu erlangen und beizubehalten.
Ihr Endziel ist, dem gewissenhaften Lehrer, wie dem intelligenten Schüler Anregungen zu geben zum eigenen Empfinden unendlicher Varianten, sodaß der Uebungsstoff geradezu unerschöpflich ist.

Joe Ch. Fischer, Rhythmische Übungen und Breaks für verschiedene Schlaginstrumente nebst einigen kurzen Spielanweisungen. *Wilhelm Zimmermann, Leipzig*

Bücher und Schriften

Alfred Szendrei, Rundfunk und Musikpflege. *Fr. Kistner & Siegel, Leipzig*

Der Leiter der Musikabteilung des Mitteldeutschen Rundfunk-A.-G. spricht aus seiner Praxis heraus. Aber es ist ihm gelungen, seine Gedanken und Probleme nicht nur auf eine so allgemeine Höhe zu rücken, daß sie von jedem Einzelfall abgelöst erscheinen, sondern der Anordnung und Untersuchung der Probleme den Charakter einer wissenschaftlichen Systematik zu geben. Er holt in seinem ersten Teil weit (vielleicht ein wenig zu weit) aus, um die Geschichte der Musikpflege und des Konzerts von den Griechen bis zur Gegenwart durchzuführen, ehe er auf die Fragen der Rundfunkmusik eingeht. Dann faßt er alle heute sichtbaren Fragen: Publikum, Programmbildung, Neue Musik, Wissenschaft, Pädagogik zusammen. Die Verbindung persönlicher Erfahrung mit allgemeiner Erkenntnis gibt dem Buch Szendreis Zeitnähe und Wert.

Arnold Schering, Aufführungspraxis alter Musik in: Musikpädagogische Bibliothek, herausgegeben von L. Kestenberg. *Quelle & Meyer, Leipzig*

Aus dem Vorwort: Dieses Buch will weder zeigen, wie alte Musik aufzuführen ist, noch behaupten, wie sie aufgeführt worden ist. Das erste wäre in diesem Rahmen unmöglich, das zweite überheblich. Es will nichts anderes, als einen ganz allgemeinen Begriff von der vielgespaltenen Problematik geben, die mit diesem Thema angerührt wird, und damit zugleich diejenigen warnen, die, ohne den gewaltigen Aufgabenkreis zu überschauen, meinen, die aufgezeichnete Musik spräche ohne weiteres alles von selbst aus.

Leonhard Deutsch, Individual-Psychologie im Musikunterricht und in der Musikerziehung, ein Beitrag zur Grundlegung musikalischer Gemeinkultur. *Steingräber-Verlag, Leipzig*

Wir behalten uns vor, auf dieses Buch, im Zusammenhang mit Problemen der modernen Musikerziehung, näher einzugehen.

André Coeuroy und Robert Jardillier, Histoire de la Musique avec l'aide du disque. *Librairie Delagrave, Paris*

Die Verfasser unternehmen es, einen Gang durch die Musikgeschichte von dem Anschauungsmaterial der Schallplatte aus zu machen. Uns interessiert in diesem Zusammenhang vor allem die Bibliographie der Schallplatten, welche als „Discographie" jedem Kapitel angefügt ist und die für uns, bei dem Stand unserer deutschen Kataloge, ein unentbehrliches Fundament jeder Orientierung bedeuten wird.

André Schaeffer, Strawinsky. *Editions Rieder, Paris*

Eine neue Monographie über Strawinsky, aus der Umgebung und wohl „unter Aufsicht" des Komponisten. Knappe sachliche Darstellung, wertvolle Einzelheiten zur Biographie und zur Werkgeschichte fesseln mehr, als die Stellungnahme zu den musikalischen Problemen. Einen reizvollen Bestandteil des Buches bildet der Bildanhang, der Strawinskys Leben und die Aufführungsgeschichte seiner wichtigsten Werke umspannt.

Erich Valentin, Georg Philipp Telemann. Eine Biographie. *Aug. Hopfer, Burg b. M.*

Kleine, exakt-wissenschaftliche Monographie, in der eigene Forschungen des Verfassers niedergelegt sind; sie verzichtet auf Analyse der Werke.

Julius Röntgen, Grieg, in: Beroemde Musici. *J. Phil. Kruseman, Haag*

José Bruyr, Grétry, in der Sammlung: Maitres de la musique ancienne et moderne, mit zahlreichen Abbildungen. *Editions Rieder, Paris*

Music by British Composers, A Series of Complete Catalogues. Nr. 1 Gustav Holst. *Oxford University Press, London*

Paul F. Sanders, Moderne nederlandsche Componisten. *J. Phil. Kruseman, Haag*

Erich Hertzmann, Adrian Willaert in der weltlichen Vokalmusik seiner Zeit, (15. Heft der Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen), ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der niederländisch-französischen und italienischen Liedformen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. *Breitkopf & Härtel, Leipzig*

Aus dem Vorwort: Diese Arbeit will versuchen, — wie die Themenformulierung schon andeutet —, einen Ueberblick über das weltliche Schaffen Adrian Willaerts und gleichzeitig eine Entwicklungsgeschichte der zu seiner Zeit lebendigen weltlichen Liedformen auf niederländisch-französischem und italienischem Boden zu geben. Sie will also nicht lediglich eine spezifisch monographische Studie sein, vielmehr lag es mir an Festlegungen allgemeinerer Natur, die Probleme der musikalischen Zeitlage betreffend. Trotzdem habe ich Willaert zum Mittelpunkt gewählt, weil er entscheidend auf die Entwicklung der Musik des 16. Jahrhunderts eingewirkt hat. Seiner Persönlichkeit, die gewissermaßen eine Synthese von niederländischem und italienischem Kunstwillen darstellt, ist vor allem das Aufblühen eines neuen italienischen Musikstiles zu danken . . .

Isabella Amster, Das Virtuosenkonzert in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Klavierkonzerts.
Kallmeyer, Wolfenbüttel

Die Arbeit gibt einen wertvollen Beitrag zur Erkenntnis der Instrumentalmusik der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts. Sie unterscheidet sich von ähnlichen Versuchen dadurch, daß sie sich nicht auf stilkritische und rein musikwissenschaftliche Feststellungen beschränkt, sondern den Begriff des Virtuosen und des Konzerts vor allem gesellschaftlich definiert und soziologisch untersucht. Das mußte gerade für die Generation des späten Beethoven und die folgende von besonderer Bedeutung werden und gibt den Gedanken der Verfasserin eine breite und fruchtbare Resonanz.

Theophil Stengel, Die Entwicklung des Klavierkonzerts von Liszt bis zur Gegenwart.
Neuenheimer Musikhaus Reiher & Kurth, Heidelberg

Die Arbeit versucht, das gesamte europäische Klavierkonzert von Liszt an zu umspannen und gibt durch zahlreiche, teilweise ausführliche Analysen einen Einblick in die Struktur der Werke. Wichtig ist dabei, daß auch die Gegenwart nicht nur zu ihrem Rechte kommt, sondern aus der Entwicklung des 19. Jahrhunderts heraus gegründet wird. Auswahl und Gewichtsverteilung erscheinen bisweilen nicht ganz begründet. Die Untersuchungsmethoden bleiben im Musikalischen stehen. Gerade der bei der vorangegangenen Arbeit betonte Standpunkt einer gesellschaftskritischen Einordnung des Konzerts muß hier vermißt werden, wo er sich bei der Begründung des modernen Konzerts in seiner ganzen Tragweite und Fruchtbarkeit erwiesen hätte.

Erdmann Werner Böhme, Zur Vorgeschichte der Barockoper in Altenburg, ein Beitrag zur Geschichte der frühdeutschen Oper in Thüringen.
Selbstverlag des Verfassers (z. Zt. Greifswald)

Leo Schrade, Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik.
Verlag Schauenburg, Lahr

aap Kool, DasSaxophon, mit zahlreichen Abbildungen und Notenbeispielen. *J. J. Weber, Leipzig*

Der Verfasser gibt eine entwicklungsgeschichtliche Darstellung des Instruments und untersucht seine akustischen, mechanischen und ästhetischen Möglichkeiten. Er stellt das Saxophon dabei in den allgemeinen Zusammenhang der Blasinstrumente und gibt überall Verknüpfungen und Einordnung.

Walter Jacob, Leo Blech, ein Brevier, anläßlich des 60. Geburtstages. Mit Beiträgen von d'Albert, Blech, Busoni, Caruso, Furtwängler, Hörth, Kleiber, Klemperer, Schreker, R. Strauss u. a.
Prismen-Verlag, Hamburg-Leipzig

Hans Joachim Moser, 20 unbekannte Richard Wagner-Dokumente, in: „Deutsche Rundschau" April-Mai 1931. *Deutsche Rundschau G. m. b. H., Berlin*

Die meisten Briefe sind an Emilie Ritter und an Jessie Laussot gerichtet. Die wichtigsten Briefe der Reihe stammen aus der Zeit des Exils, in welcher die beiden genannten Frauen eine Rolle in Wagners Leben spielten.

Die Musik-Abteilung der Lübecker Stadtbibliothek in ihren älteren Beständen. Noten und Bücher aus der Zeit vom 12. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Verzeichnet von Prof. Wilh. Stahl.
Verlag der Lübecker Stadtbibliothek

Vierter Kongreß für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bericht im Auftrage des Ortsausschusses, herausgegeben von Hermann Noack.
Ferdinand Enke, Stuttgart

Da über den Kongreß selbst in dieser Zeitschrift berichtet wurde, genügt hier die Angabe der Referate, welche sich mit musikalischen Themen beschäftigen:
W. Stechow: Raum und Zeit in der graphischen und musikalischen Illustration.
W. Rizler: Das neue Raumgefühl in bildender Kunst und Musik.
M. Schneider: Raumtiefenhören in der Musik.
H. Mersmann: Zeit und Musik.
M. Dessoir: Ausblick auf eine Philosophie der Kunst.

Franz Schubert und sein Kreis, 68 Bilder, eingeleitet von Felix Weingartner, in der Reihe: Schaubücher von Emil Schäffer.
Orell Füßli-Verlag, Zürich-Leipzig

Richard Wagner und Bayreuth, 84 Bilder, eingeleitet von Oscar Bie. In der Reihe: Schaubücher, herausgegeben von Emil Schäffer.
Orell Füßli-Verlag, Zürich-Leipzig

Willy Bitterling, Im Anfang war der Vokal, Gedanken und Empfindungen zu einer Reformation des Kunstgesangs.
Am Ende ist die Vokalform, die Auflösung des jahrhundertealten Gesangsrätsels.
J. H. Robolsky-Verlag, Leipzig

Josef Marschall, Die vermählten Junggesellen, ein fröhlicher Roman um Haydn.

Gustav Renker, Symphonie und Jazz, Roman.
L. Staackmann-Verlag, Leipzig

Zwei musikalische Romane, der eine aus der Zeit Haydns, mit dem Versuch eines Lokalkolorits, der andere aus der Gegenwart. In „Symphonie und Jazz" treten sich die beiden letzten Generationen mit ihren musikalischen Problemen gegenüber. Der Haydn-Roman liegt auf etwas höherem Niveau.

Herbert Rosenberg, Untersuchungen über die Deutsche Liedweise im 15. Jahrhundert.
Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Inhalt: 1. Das deutsche Lied des Locheimer Liederbuches im Verhältnis zur französisch-burgundischen Mehrstimmigkeit; 2. Die Entwicklungsgeschichte der deutschen Liedweise bis etwa 1400; 3. Die Melodik des Locheimer Liederbuches.

Handbuch der Orgelliteratur von *Bruno Weigel,* Verlag von *F. E. C. Leuckart, Leipzig.*

Durch die Neubearbeitung und völlige Umgruppierung des 1890 durch B. Kothe und Th. Forchhammer herausgegebenen „Führer durch die Orgelliteratur" ist ein Informierungs- und Nachschlagewerk neu entstanden, das besonders durch seine kurzen und treffenden Charakterisierungen der gegenwärtig noch lebendigen Orgelwerke für den täglichen Gebrauch des Fachmannes wie zur gelegentlichen Orientierung des Musikliebhabers vorzügliche Dienste leisten kann. *H. P. C.*

Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft, fünfter Band, herausgegeben von der Ortsgruppe Zürich. *Sauerländer & Co., Aarau.*

Aus dem Inhalt: J. Handschien: „Die Rolle der Nation in der mittelalterlichen Musikgeschichte"; K. Nef: „Schweizerische Passionsmusiken"; W. Heß: „Beethovens Werke und ihre Gesamtausgabe"; R. Thomann: „Hans Georg Nägeli"; Roger Vuataz: „Musique pure et musique discriptive".

Hans Mersmann

Musikleben

Strawinskys Violinkonzert

Heinrich Strobel

Strawinsky macht es seinen Kritikern nicht leicht. Immer wieder erscheint er in einer anderen Gestalt, und mit jedem neuen Werk schafft er einen Typus. Der Dekorationswechsel vom Capriccio zur Psalmensinfonie war überraschend. Keiner hatte ihn erwartet. Der Schritt von der Psalmensinfonie zum Violinkonzert ist nicht weniger groß. Es schien, als habe Strawinsky in seiner Chorsinfonie wieder den monumentalen Stil des Oedipus Rex aufgenommen und ihn von der Gefühlswelt russisch-katholischer Gläubigkeit aus vertieft. Die Psalmensinfonie war schwer, dunkel, unheimlich. Nicht mit Unrecht wurde sie von manchen mit dem Sacre in Beziehung gebracht. Das neue Violinkonzert ist leicht, spitz und elegant. Eine neue Metamorphose des ewig sich Wandelnden. Also, wird man fragen, haben diejenigen doch recht, die Strawinsky sprunghaft und inkonsequent nennen? Sie haben insofern recht, als das Werk Strawinskys nicht mit einer Nummer ihrer Stilkartothek abgetan werden kann. Sie stempeln jeden ab. Hindemith: Motorik, Bartók: ungarische Volksmusik, Strauß: Klangrausch, Debussy: morbide Farbenspielerei, Strawinsky: Elementarität. Seit dieser Strawinsky nicht mehr elementar zuschlägt, seit er sich mit neuen Ideen, mit neuen Stilproblemen beschäftigt, seitdem ist er für sie erledigt. Höchstens darf er noch die großbürgerliche Reaktion repräsentieren. Wie bequem sich manche die Kunstbetrachtung machen: sie messen den schaffenden Künstler an ihrer eigenen Enge.

Die Einheit von Strawinskys Werk, bedingt durch den fanatischen Willen zur antiromantischen, klaren Klanglichkeit und zur absoluten materialbedingten Form, diese Einheit kann im Rahmen einer Kritik nicht dargestellt werden. Ich habe jüngst in einem Melos-Aufsatz (Juliheft) auf die Einheit der sogenannten klassizistischen Werke der letzten Zeit hingewiesen, und es wird sich vielleicht einmal die Gelegenheit bieten, das gesamte Schaffen Strawinskys von dem Gedanken des organischen Wachstums aus darzustellen. Wenn ich jetzt an die engen Verbindungen erinnere, die zwischen dem neuen Werk und der Geschichte vom Soldaten bestehen, dann ist damit die Einheit auch in Hinsicht auf das Material wenigstens an einem Beispiel angedeutet. Worin bestehen diese Verbindungen? Sie bestehen in der Wiederaufnahme von bestimmten rhythmischen Bildungen und in der Verschmelzung von klanglichen Eigentümlichkeiten früherer Arbeiten mit den klassizistischen Elementen des Pariser Stils. Diese Rückerinnerungen an die Geschichte vom Soldaten bedingen den wesentlichen Stilgegensatz von Klavier-Capriccio und Violinkonzert. Das Capriccio spannt eine scharf ausgezeichnete, figurative Brillanz auf gleichmäßig spitze Rhythmen. Das rhythmische Bild des Violinkonzerts ist viel reicher, viel erregender. Zugleich hat die Virtuosität eine für Strawinsky ganz neue Eleganz und Geschmeidigkeit. In den letzten Nummern des Apollon ist sie vielleicht angedeutet.

Strawinsky schrieb das Konzert für den Geiger Dushkin, der auch an der Gestaltung der Violinstimme mitgearbeitet hat. Es sollte ein Virtuosenstück sein, und es

ist ein Virtuosenstück geworden. Man darf es natürlich nicht mit Vieuxtemps oder Paganini vergleichen. Die figurative Solostimme liegt nicht über dem Orchester, sie ist vielmehr mit dem unglaublich beweglichen, pointenreichen Spiel des kleinen Orchesters zu einer durchsichtigen Klanggestalt verbunden. Man bewundert die Instrumentationskunst Strawinskys, diese Lebendigkeit der Bläser, diese spitze Eleganz, die Buntheit der Effekte, die doch niemals als Farbtupfen wirken, sondern lediglich dazu dienen, die musikalische Idee eindeutig zu fixieren. Man bewundert das Raffinement, mit dem der Streichkörper zur Intensivierung des Klangs, zur rhythmischen Festigung verwendet wird.

Das Konzert hat vier Sätze: Toccata, Aria I und II, Capriccio. Aber wer nun denkt, daß die Toccata mit der heute üblichen mechanistischen Starrheit abrollt, der täuscht sich gewaltig. Das gestochene Trompetenthema in D geht bald in eine Dreiklangsfanfare über, dann schieben sich ein paar Walzerrhythmen gegen die Geige, und schon ist eine halb gefühlvolle, halb sentimentale Melodie da. Diese A-dur-Stelle ist besonders charakteristisch für die neue Tonalität Strawinskys, für das Ineinandergreifen der verschiedenen harmonischen Komplexe, die sich aus einem Tonartkreis ableiten lassen. Dabei tauchen auch wieder chromatische Elemente auf, ganz in derselben Art wie in den „russischen" Werken: als Wechselnoten, die den Akkord unaufhörlich umdeuten, schärfen. In der Mitte der Toccata steht ein kleines Fugato – die einzige Stelle des Konzerts, wo die Streicher selbständig hervortreten. Es ist jene dichte, reibende Polyphonie, die ihren Ursprung in den harten Akkordzerlegungen der frühen Werke hat. Um das Fugato ist die Toccata mit größter Meisterschaft aufgebaut. Kein Teil ist länger als nötig, alles ist auf die kürzeste und schlagendste Formel gebracht. Und dieselbe heitere Schärfe, dieselbe Konzentration, dieselbe Buntheit der Gestalten im Capriccio-Finale, dem eigentlichen Virtuosenstück des Konzerts. Es läuft in eine Stretta aus, in der alle Geister der Geschichte vom Soldaten wieder erscheinen. Nur ist alles viel leichter, viel graziöser geworden. Ohne Schwere fliegen diese vertrackten Rhythmen hin: klar und erregend zugleich.

Die erste Arie hält eine lose Verbindung mit der weberisch-brillanten Stilwelt des Cappriccio. Ihr Mittelteil hat einen ganz eigenartig vibrierenden Klang. Impressionistisches Schillern in Strawinskys sachlicher Sprache. Die zweite nimmt jenen bachischen Largo-Typus wieder auf, den Strawinsky seit dem ersten Klavierkonzert immer wieder abgewandelt hat. Aber bei ihm gibt es keine Wiederholung. Diesmal schreibt er eine weit ausschwingende Geigenmelodie über gleichmäßig schreitenden Bässen oder springenden Streicherstaccati. Wie diese herbe Melodie mit ihren ganz unkonventionellen Melismen und ihren weiten Intervallen die Akkordik der Begleitung durchschneidet, das ist wieder bezeichnend für das neue Tonalitätsgefühl Strawinskys.

Die Aria II war vielleicht das einzige Stück, dem Dushkin einiges an Intensität des Vortrags schuldig blieb. Im übrigen spielte er ausgezeichnet: mit einer bravourösen Sicherheit, mit einer rhythmischen Prägnanz, mit einer Eleganz – man kann verstehen, daß ihm Strawinsky auf zwei Jahre das alleinige Aufführungsrecht seines Werkes überlassen hat.

Die Uraufführung fand im Rahmen eines Strawinsky-Abends der Berliner Funkstunde unter Leitung des Komponisten statt. Demnächst bringt die Funkstunde die Uraufführung eines

neuen Konzerts von Hindemith. Der Rundfunk tut, was die Konzertgeber tun sollten. Leider ist das Funkorchester nicht den Aufgaben gewachsen, die ihm durch die führende Rolle des Rundfunks im Berliner Musikleben erwachsen. Das Funkorchester hat keine Zucht, weil es keinen verantwortlichen Dirigenten hat. Davon wird noch bei anderer Gelegenheit zu sprechen sein. Es genügt, in diesem Zusammenhang zu sagen, daß nur die Wiedergabe des Petruschka einwandfrei war. Furtwängler hatte kürzlich das geniale Frühwerk symphonisch-farbig interpretiert. Strawinsky als Strauß. Strawinsky selbst spielte es mit äußerster Schärfe in Klang und Rhythmus. Das ganze Orchester hämmerte. Ein grandioser Eindruck. Unheimliche Begeisterung der ausverkauften Philharmonie.

Symptomatische Musikpolitik

Adolf Raskin

1. Querschnitt durch den westdeutschen Musikwinter 1930/31

Vor etwa Jahresfrist zog ich an dieser Stelle die Bilanz des Konzertwinters 1929/30. Weil inzwischen die Ergebnisse ein wenig anders geworden sind, scheint es sinnvoll, in einer weiteren Bilanz für 1930/31 nach den Kräften zu suchen, welche Charakter und Richtung des westdeutschen Musiklebens bestimmen. Das Material zu dieser Bilanz stammt wiederum aus einer größeren Anzahl der eng zusammenliegenden westdeutschen Großstädte und gewinnt deshalb über den lokalen Kreis hinaus eine für Deutschland ziemlich allgemeingültige Bedeutung. Ausdrücklich sei auf eine Kritik an der gesellschaftlich bedingten Ordnung unseres Musiklebens verzichtet. Das ist an dieser Stelle ohnehin oft geschehen – wenn auch, anscheinend, nicht oft genug, um die Praxis zu zwingen, Konsequenzen daraus zu ziehen. Vielleicht, daß sich eine Änderung nur langsam und organisch durchsetzen kann – vielleicht auch, daß die jüngeren Kräfte der wirtschaftlichen Verhältnisse wegen zu langsam in die verantwortlichen Stellen hineinwachsen. Sei dem, wie immer es auch sei: hier soll nur die Situation, so wie sie sich aus der Statistik ergibt, aufgezeigt werden. Daraus den kritischen Schluß zu ziehen, soll jenen überlassen bleiben, die als Praktiker Einfluß auf die fernere Entwicklung haben.

Diesen Untersuchungen liegen die Ergebnisse der wichtigsten und größten rheinischen und westfälischen Städten zwischen Aachen und Münster zugrunde. Beginnen wir mit dem Konzertbetrieb, also mit den offiziellen städtischen Sinfoniekonzerten. Im Konzertwinter 1930/31 wurden in elf westdeutschen Großstädten mit zehn selbständigen Orchestern in rund 150 großen Konzerten rund 450 Orchesterwerke und Werke für Vokal- und Instrumentalkörper aufgeführt. Diese 450 Aufführungen verteilen sich auf die Konzertsäle der Städte Köln, Essen, Düsseldorf, Duisburg, Bochum, Dortmund, Krefeld, Gladbach-Rheydt, Oberhausen, Mülheim (Ruhr) und Barmen-Elberfeld.

Immer noch steht Beethoven an der Spitze aller Komponisten. Das ist kein Zufall sondern ein Bekenntnis: das unerschütterte Bekenntnis der Praxis zur subjektiven Ausdrucksmusik und ihrem Inaugurator. Insgesamt wurden im letzten Konzertwinter im genannten Bezirk 23 verschiedene Konzertwerke Beethovens aufgeführt. Es folgen: Mozart mit 20, Brahms mit 13, Richard Wagner mit 12, J. S. Bach mit 10, Händel mit 10,

Bruckner mit 9, Liszt ebenfalls mit 9, Haydn und Mendelssohn mit je 8, Schubert, C. M. v. Weber und Richard Strauß mit je 7, Schumann und Tschaikowsky mit je 6, Reger mit 5, Mahler und Pfitzner mit 4, Debussy mit 3 Werken. Es folgen weiter die weitaus größere Zahl jener Musiker, die alle meist nur mit einem Werke vertreten waren.

Von der Gesamtzahl der 280 Werke gehörten an: der modernen Musik 10%, der modernen Musik romantischer Tendenz 17%, der wertlosen Epigonenmusik 3%, der romantischen Musik 38%, der klassischen Musik 22%, der vorklassischen Musik 10%.

Diese Zahlen bedeuten gegenüber den Zahlen des Vorjahres eine erfreuliche Abnahme der wertlosen Epigonenmusik, die 1929/30 noch das 2-3fache der wertvollen Modernen ausmachte. Noch im Vorjahre stand die wertvolle moderne Musik im gleichen Bezirk nur mit 4% zu Buch. Der Anteil der modernen Musik spätromantischer Tendenz ging um 3% zurück. Die Romantik stieg von 30 auf 38%. Die übrigen Posten veränderten sich nur unwesentlich.

Namen deuten die Zahlen noch besser: im Vorjahre standen von den Modernen Hindemith, Strawinsky und Schönberg im Vordergrund. In diesem letzten Jahre dagegen Graener und die beiden „Jungen" Wolfgang Fortner und Paul Höffer. Immerhin bleibt es merkwürdig, wie sehr die eigentlichen Führer der Moderne (Hindemith, Strawinsky, Bartok etc.) vernachlässigt werden. Jeder von ihnen ist knapp mit einem einzigen Werk in einem einzigen Konzertsaal vertreten gewesen. An der Spitze der spätromantischen Moderne marschierten im Vorjahre Pfitzner, Reger, Richard Strauß und Mahler. In dem letzten Winter war die Reihenfolge: Strauß, Mahler, Pfitzner, Reger, Debussy. Also sozusagen dieselben Namen in veränderter Reihenfolge.

Der Aufführungsziffer nach rangierten die eigentlichen Romantiker im Vorjahre in dieser Reihenfolge: Brahms, Bruckner, Wagner, Tschaikowsky, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Dvorak, Weber, Berlioz. Dagegen in der letzten Saison: Brahms, Wagner, Bruckner, Schubert, Weber, Tschaikowsky, Liszt, Mendelssohn, Schumann. Von unwesentlichem Stellungswechsel abgesehen also ebenfalls die gleichen Namen. Beethoven stellte auch in diesem Jahre wie vordem weit über die Hälfte des gesamten klassischen Repertoires. Neben ihm wie im Vorjahre Mozart und Haydn. Der Spitzenkandidat der vorklassischen Musik blieb nach wie vor Bach. Neben ihm in unmittelbarer Nähe Händel.

2. Bilanz der westdeutschen Opernbühnen 1930/31.

In der Oper liegen die Verhältnisse ein wenig anders. Hier triumphiert das Repertoir nach wie vor. Neue Werke konnten sich bisher überhaupt noch nicht länger als eine Spielzeit hindurch im Repertoire halten. Ihre Repertoirefeindlichkeit scheint eine ihrer Stileigentümlichkeiten zu werden, denn schon in meiner vorjährigen Bilanz wies ich darauf hin, daß der Begriff des Repertoires als Errungenschaft des 19. Jahrhunderts nicht unbedingt gültig bleiben muß. Vielleicht kehrt sich auch in dieser Beziehung das zukünftige musikalische Theater von der Tradition ab. Manche Symptome sprechen für einen solchen Entwicklungsprozeß: die langsam schwindende Zugkraft des Repertoiretheaters überhaupt, die beständige, wenn auch durch die Wirtschaftsverhältnisse erzwungene rapide Zunahme der modernen Operette, das ständige Wachsen der Musikopern gegenüber dem Musikdrama, Experimente mit alten Opernwerken, das keineswegs zurückgehende Übergewicht des Regisseurs und des Bühnenbildners, die heute die Zug-

kraft des Theaters mit Mitteln erzwingen, die eigentlich außerhalb der Werkgegebenheiten liegen. (Die Repertoireinszenierung, die sich vor dem Kriege jahrelang hielt, ist so gut wie verschwunden. In immer neuen Inszenierungen dient das Repertoirewerk als Ersatz für die fehlende neue Produktion).

Vor mir liegen die Pläne der Opernhäuser Köln, Düsseldorf, Essen, Duisburg-Bochum, Dortmund, Wuppertal, Aachen, Gladbach-Rheydt, Krefeld, Oberhausen, Münster, Hagen und Bielefeld. An diesen 13 selbständigen Opernbühnen, die zum Teil auch noch andere Städte bespielen, kamen im letzten Spieljahr 1930/31 rund 110 Werke von 56 verschiedenen Komponisten zur Aufführung. Diese 110 Werke wurden in 275 Inszenierungen gezeigt, d. h. viele Werke gingen gleichzeitig über mehrere Bühnen. (Die Zahl der Aufführungen ein und desselben Werkes an ein und derselben Bühne bleibt in dieser Statistik absichtlich außer Betracht).

Es wurden als häufigste Komponisten aufgeführt:

Wagner	10	Werke	in	39	Inszenierungen		Adam	2	Werke	in	4	Inszenierungen
Verdi	9	»	»	30	»		Alban Berg	1	»	»	4	»
Puccini	7	»	»	24	»		Flotow	1	»	»	4	»
Lortzing	5	»	»	18	»		Gounod	1	»	»	4	»
Mozart	4	»	»	16	»		Pfitzner	3	»	»	4	»
R. Strauß	5	»	»	10	»		Thomas	1	»	»	4	»
d'Albert	2	»	»	8	»		Donizetti	3	»	»	3	»
Offenbach	4	»	»	8	»		Kienzl	1	»	»	3	»
Rossini	3	»	»	8	»		Nicolai	1	»	»	3	»
Bizet	1	»	»	7	»		Strawinsky	1	»	»	3	»
Joh. Strauß	2	»	»	7	»		Braunfels	2	»	»	2	»
Weber	1	»	»	7	»		Gluck	1	»	»	2	»
Leoncavallo	1	»	»	6	»		Mussorgski	1	»	»	2	»
Mascagni	1	»	»	6	»		Weill	2	»	»	2	»
Beethoven	1	»	»	5	»		Weinberger	2	»	»	2	»
Humperdinck	1	»	»	5	»		Zador	1	»	»	2	»

Alle übrigen Komponisten sind nur mit einem Werk in einer Inszenierung vertreten. Die bemerkenswertesten von ihnen waren: Bartók, Debussy, Gurlitt, Götz, Hindemith, Janacek, Krenek, Rathaus, Schönberg, Schreker, Wolff-Ferrari.

Die meistgespielten Werke: Troubadour (9 Inszenierungen), – siebenmal inszeniert wurden: Fliegender Holländer, Lohengrin, Tiefland, Carmen, Freischütz. Auf sechs Inszenierungen brachten es: Tannhäuser, Bajazzo, Cavalleria rusticana, auf fünf: Fidelio, Hänsel und Gretel, Fledermaus, Tosca, Bohème, Undine, Zar und Zimmermann, Zauberflöte, auf vier: Meistersinger, Aida, Rigoletto, Gianni Schicchi, Waffenschmied, Don Juan, Figaro, Barbier von Sevilla, Wozzek, Martha, Faust und Margarethe, Mignon, auf drei: Rheingold, Siegfried, Walküre, Götterdämmerung, Traviata, Macbeth, Butterfly, Turandot, Wildschütz, Cosi fan tutte, Ariadne auf Naxos, Rosenkavalier, Postillon von Lonjumeau, Evangelimann, die lustigen Weiber von Windsor, Strawinskys Geschichte vom Soldaten.

Eine ungefähre Einteilung nach Gruppen: 1. klassische Oper 8%, 2. klassisch-romantische Buffo- und Spieloper 15%, 3. romantische Musikoper (inkl. Nummern- und Volksoper) 31%, 4. veristische Oper und Musikdrama 34%, 5. Übergangsstil und moderne Musikoper 12%.

Die Favoriten der einzelnen Gruppen: 1. Mozart und Beethoven, 2. Lortzing, 3. Verdi, 4. Wagner und Puccini, 5. Richard Strauß (Übergangstypus), Alban Berg und Strawinsky.

Bestandaufnahme der gegenwärtigen Chormusik

Die Gesamtübersicht und ein Vergleich mit den Ziffern des Vorjahres lassen erkennen, daß die beherrschende Stellung des Musikdramas abermals an Ansehen verloren hat. Immer mehr wird die Tendenz zur Musikoper spürbar. Es müßte sogar die hier unberücksichtigt gebliebene starke Zunahme der Operetten im Spielplan der Opernhäuser im gleichen Sinne gedeutet werden – wenngleich die künstlerische Qualität der meisten dieser Operetten eine solche Einbeziehung unmöglich macht.

Neue Chormusik 1931 Mannheim

Karl Laux

Die Tradition von Donaueschingen fortzusetzen, der zeitgenössischen Musik eine Diskussionsebene zu schaffen, unternahmen Mannheimer Musiker, geführt von dem für die Pflege der neuen Musik im Mannheimer Musikleben unentbehrlichen Kapellmeister Max Sinzheimer, in Zusammenarbeit mit dem ideenreichen schwäbischen Komponisten Hugo Herrmann, diesen Versuch: das Problem der Chormusik als das Zentralproblem der neuen Musikbewegung durch eine Arbeitstagung zu erörtern. Zentralproblem deshalb, weil durch das Chorsingen, das a priori ein „Beisammen" ist, am ehesten eine Gemeinschaft hergestellt werden kann, die als die Voraussetzung für ein neuorientiertes, für ein fruchtbares Musizieren gilt.

Es geht um den Dilettanten. Er soll über die chorische Gemeinschaft zum aktiven Musizieren kommen. Aktivität, das bedeutet mehr als nur in Gesellschaft singen, das bedeutet aus einer Idee heraus, als Mitglied einer in einer Idee verbundenen Gemeinschaft singen. Die Mannheimer Tagung versuchte eine Bestandaufnahme: gibt es solche Gemeinschaften, gibt es solche Gemeinschaftsmusik?

Damit hatte man die Reichweite der Tagung eingeschränkt. Dies war das Verdienst, dies war zugleich die Gefahr der Tagung. Denn viele der Werke, die aufgeführt wurden, haben mit der Idee einer Gemeinschaft nichts zu tun. Der Sinn wurde so und so oft unterschoben. Chöre von Egon Wellesz, Karl Marx, Armin Knab, Hugo Herrmann, Arnold Mendelssohn ragen aus einem anderen Ideenkreis herüber, stehen auch infolge der Schwierigkeit, die ihnen ein rein konzertmäßiges Gepräge gibt, außerhalb.

Daß die Tagung kein einheitliches Bild, so wenig der Musik wie der soziologischen Gestalt geben konnte, liegt daran, daß der Begriff einer Gemeinschaft vorläufig noch eine Fiktion ist. Denn es gibt heute, wie Professor Dr. Gurlitt, der Musikwissenschaftler der Freiburger Universität, darlegt, keine musikalische Gemeinschaft wie es etwa die Kantorei des 17. Jahrhunderts war, die auf einer Gemeinschaft des Lebensraumes, des Schicksalsraumes begründet war. Eine solche Gemeinschaft ist am ehesten noch da, wenn sich Menschen, die weltanschaulich oder religiös gebunden sind, zum Singen zusammentun. Vom Geist der Kantorei spürte man etwas in den Darbietungen kultischer Chormusik, katholischer, protestantischer oder jüdischer Observanz. Wenn der kleine, von Alfons Meissenberg mit selbstlosem Idealismus an die schwersten Aufgaben herangeführte Cäcilienverein Weinheim Werke heranführte, die eine Auseinandersetzung mit dem gregorianischen Choral bedeuten (Joseph Haas: „Lieder der Sehnsucht", Grabner: „Gregorianische Motette"), so war diese Musik aus dem Lebensraum des

Chores genommen, der ihn Sonntag für Sonntag im Gottesdienst zusammenführt. Dahin gehört auch das Werk des jungen begabten Paul Groß: „Hiob, 14. Kapitel", das an die Traditionen des jüdischen Gemeindegesanges anknüpft. Bei der kompositorisch schlechthin vollendeten „Deutschen Singmesse" des greisen Arnold Mendelssohn und dem 130. Psalm von Heinrich Kaminski, einem schönen Frühwerk, ist trotz des Zusammenhanges mit der protestantischen Liturgie das Konzertmäßig-Virtuose in der Darstellung in den Vordergrund gerückt.

Ein wirkliches Kollektiv stand hinter der Darbietung des Arbeitersängerkartells, das Erwin Lendvais allerdings ganz auf die äußerliche Wirkung zugeschnittene „Kampflied der Arbeit" sang, eine kämpferische Chormusik, die als das Bekenntnis eines Standes gewertet werden muß.

Auf gemeinschaftlichem Erleben basiert auch das Gefühl, das sich ausspricht, wenn die „Kanonischen Motetten" von Joseph Haas mit den Worten des Angelus Silesius die Zusammengehörigkeit zum „Ganzen" fordern und wenn die Kantate „Veni creator spiritus" des Müncheners Carl Orff den expressionistischen Schrei Werfelscher Bruderliebe verdichtet und ins Grandiose zusammenballt. Mit Orff kam auch die jüngere Generation zu Wort, die im allgemeinen sehr hinter der älteren zurückstand. Ein Werk von Kurt Driesch konnte weder der Idee nach noch musikalisch in diesem Zusammenhang Erfolg haben. Das Werk von Orff war einer der stärksten Eindrücke der Tagung.

Ein Kindersingen mit Werken von Joseph Haas und Hugo Herrmann vermittelte noch das geschlossenste Bild. Hier war die Technik dem Bedarf angepaßt. Eine Laienchorübungsstunde zeigte, wie ein Chor an Hand der pädagogisch und musikalisch gleich wertvollen Laienchorschule von Hugo Herrmann zum Singen neuer Musik erzogen werden kann.

Ein wichtiges Problem der neuen Musik zur Diskussion gestellt zu haben, ist das Verdienst der Mannheimer Tagung, die nur zustande kommen konnte, weil sich Vereine und Künstler aus Mannheim, Ludwigshafen, Heidelberg und Weinheim in uneigennütziger Weise zur Verfügung stellten und die Stadt Mannheim großes Entgegenkommen zeigte. Eine Fortführung in den nächsten Jahren, in der die Idee noch konzentrierter gefaßt werden soll, wird heute schon ins Auge gefaßt.

Wieviel ist ein Komponist wert?

Heinrich Strobel

Die Generalintendanz der Dresdener Staatstheater verschickt folgende Erklärung: „Die Programme der zwölf Sinfoniekonzerte, die von Generalmusikdirektor Fritz Busch bereits vor Wochen entworfen waren, enthielten neben dem klassischen Repertoire eine Anzahl von Werken zeitgenössischer Komponisten. Diese Absicht des Generalmusikdirektors läßt sich in diesem Jahre nicht verwirklichen. Die mit dem Verbande zum Schutze musikalischer Aufführungsrechte gepflogenen Verhandlungen über eine der gegenwärtigen Notzeit entsprechende Bemessung der Aufführungsgebühren sind ergebnislos verlaufen, da der Verband eine angemessene Ermäßigung der Aufführungsgebühren nicht zugestehen will. Wenn auch die Leitung der Staatstheater im Einver-

ständnis mit Generalmusikdirektor Busch sich durchaus der Aufgabe bewußt ist, neben der klassischen auch die zeitgenössische Kunst zu pflegen, so muß sie doch auf sparsamste Verwendung der ihr anvertrauten Mittel bedacht sein und verlangen, daß der gegenwärtigen Notzeit auch von der Organisation der Komponisten Rechnung getragen wird. Da dies trotz nachhaltiger Bemühungen nicht zu erreichen gewesen ist, hat sich Generalmusikdirektor Busch zu seinem Bedauern gezwungen gesehen, die Programme teilweise umzugestalten.

Zu dieser Stellungnahme sah sich die Generalintendanz umso mehr veranlaßt, weil sie, der wirtschaftlichen Lage Rechnung tragend, in diesem Jahre die Konzertpreise um durchschnittlich 20% herabgesetzt hat und daher nur auf eine verminderte Einnahme aus den Sinfoniekonzerten rechnen kann."



Der Fall Dresden steht nicht vereinzelt da. Die Interpreten sagen, daß sie die hohen Pauschalsummen nicht tragen können, namentlich in dieser wirtschaftlich schwierigen Zeit, die ihnen das Konzertieren sowieso außerordentlich erschwert. Die Aufführungsgesellschaften stellen mit demselben Recht ihre Meinung dagegen: der Komponist hat ein Anrecht auf angemessene Honorierung jeder Aufführung seines Werkes. Die Angelegenheit wurde dadurch noch kompliziert, daß die Gründung der Arbeitsgemeinschaft zwischen GDT und Gema eine Einigung über die verschiedenen Tarife notwendig machte. Auf deutsch: die Tarife wurden erhöht.

Die Arbeitsgemeinschaft erklärt, daß sie mit Rücksicht auf die gegenwärtigen Schwierigkeiten zu größtem Entgegenkommen bereit sei. Ob und wie sie dieses Entgegenkommen beweist, das können wir im einzelnen nicht nachprüfen. Wenn sie sich auf den Standpunkt stellt, daß gerade in der heutigen Zeit die aus öffentlichen Mitteln subventionierten Konzertunternehmen verpflichtet seien, das zeitgenössische Schaffen nachdrücklich zu fördern, und wenn sie daher diesen Unternehmern grundsätzlich nur Pauschalverträge anbietet, so ist diese Haltung durchaus zu billigen. Dresden sollte für seinen Zyklus von Opernkonzerten (inkl. Generalproben) 1800.– Mark bezahlen. Das ist genau so viel wie im Vorjahr – trotz höherer Tarife. Bedenkt man, daß die Dresdener Oper einen Millionenetat hat und daß der Leiter der Konzerte ein Honorar von Zehntausenden bekommt (allerdings für Konzert und Oper), dann erscheint diese Summe für die Autoren auf keinen Fall zu hoch. Wir nehmen vielmehr an, daß die ganze Sache nur eine willkommene und bequeme Ausrede ist, um keine neuen Werke aufführen zu müssen. Wer die Entwicklung der Dresdener Oper in den letzten Jahren verfolgt hat, wird das zugeben müssen. Das Verhalten der Dresdener Generalintendanz ist verwerflich. Gerade heute haben die Staatsinstitute die Pflicht, die an sich nicht rosige Existenz des schaffenden Zeitgenossen sichern zu helfen.



Die Aussprache über die Tantièmenfrage ist durch den Fall Dresden wieder besonders aktuell geworden. Obwohl der ganze Fragenkreis erst vor einiger Zeit im „Melos" ausführlich behandelt wurde, sei er erneut zur Diskussion gestellt.

Melosberichte

Joseph Haas, Die heilige Elisabeth Die Musikerpersönlichkeit Joseph Haas erscheint heute fest umrissen. Er ist einer der wenigen, denen es gelang, Überkommenes mit einzelnen Stilmerkmalen einer neuen musikalischen Sprache zu einer brauchbaren, weit sichtbaren Synthese zu führen. Seine Verwurzelung in der süddeutschen Landschaft und seine Verankerung in einer tiefen Gläubigkeit, volkliche und weltanschauliche Bindungen gaben ihm dazu die Kraft. Aus diesen Quellen wird auch sein neues großes Chorwerk „Die heilige Elisabeth" gespeist.

Wilhelm Dauffenbach, der den Text schrieb, sieht die Heilige nicht in der romantischen Verklärung des vorigen Jahrhunderts, nicht in der lieblichen Schönheit etwa der Schwindschen Wartburgfresken, sondern er rückt sie in menschliche Nähe, wie sie in der Holzplastik eines Riemenschneider überzeugend Gestalt gewonnen hat. Das Legendäre wird abgestreift, es bleibt der Mensch, der in Zeiten der Not hilfsbereite Mensch. Diese Elisabeth, dieses Symbol christlicher Barmherzigkeit, erhält damit Sinnbezogenheit auf heutige Notzeit. Der Mensch unsrer Tage wird unmittelbar angesprochen, nicht nur äußerlich durch den Sprecher, den „Chronisten", der wieder zum festen Bestandteil des neuen Oratoriums geworden zu sein scheint, sondern auch durch die Musik.

Am stärksten dort, wo Haas sich am einfachsten gibt, vor allem in den „Hymnen", die jeweils am Abschluß der vier Teile auftauchen. In einer rein diatonischen Melodik, die von machtvollem Pathos getragen wird, faßt hier Haas alle Mitwirkenden, ja sogar auch die Zuhörer in einer lapidar wirkenden Einstimmigkeit zusammen. Die Hymne wird zum Gemeindegesang, zum feierlichen Bekenntnis. Wird hier der Zuhörer in das Werk unmittelbar hineingestellt und zur Stellungnahme gezwungen, so folgt er den anderen Teilen mehr als Beobachter. Neben den Sologesängen der Elisabeth, die in Offenbarungen, Litanei und Tedeum handelnd eingreift, sind es vom Chor getragene, plastisch gerundete und gestraffte, holzschnittartige Einzelbilder, die – häufig in dramatischer Bewegtheit – Grauen und Elend der Notzeit schildern, das Hereinbrechen der apokalyptischen Reiter, die taumelnde Ausgelassenheit des Volkes, sein Stöhnen unter der Geißel von Hungersnot und Seuche, die um Hilfe flehenden Kinder usw. Diese mannigfachen Situationen bedingen einen reichen Wechsel in der Verwendung des Chores, auf dem das Schwergewicht des Werkes ruht. Einstimmige Männerchöre mit einer stark illusionierend wirkenden instrumentalen Umkleidung wechseln mit Kinder- und gemischten Chören. Der Chorsatz vermeidet große polyphone Entwicklungen und bleibt trotz gelegentlicher harmonischer Komplikationen einfach. Geringstimmigkeit — Ein- und Zweistimmigkeit in Oktavkopplung — dominiert. Die Melodik erreicht in den Tanz- und Trinkliedern, die den Taumel zügellosen Lebens spiegeln sollen, aber doch nur süddeutsche Fröhlichkeit realisieren, Volksliednähe; sie gleitet an einigen wenigen Stellen nach der Seite einer etwas weichlichen Volkstümlichkeit aus; sie wird unantastbar, wo sie aus den Quellen der Gregorianik fließt, die das Werk auf große Strecken beherrscht. Die Sprache des Orchesters ist durchaus sinnfällig. Mixturhafte Klangkombinationen, wie sie Haas besonders liebt, geben an entscheidenden Stellen eine bestimmte Farbigkeit, die die sakrale Haltung vieler Teile unterstreicht.

Das Ganze bleibt für den Hörer immer zugänglich, zumal der verbindende Text des Sprechers fortgesetzt Brücken zu einer inhaltlichen Deutung der Musik baut. Und das ist von ausschlaggebender Bedeutung für die Auswirkung der Tendenz des Werkes, das mehr als eine ästhetische Angelegenheit des Konzertsaals sein will, das vielmehr in der Gestalt der heiligen Elisabeth eine christliche Idee, die Idee von der Barmherzigkeit, zu exemplifizieren und dafür zu werben sucht. Handelt es sich hierbei zwar um eine allgemeine christliche Idee, so läßt sich doch die katholische

Atmosphäre des Werke nicht übersehen, die an einzelnen Stellen sogar bis zu Formen der Liturgie vordringt und stark weltanschauliche Bindungen offenbar werden läßt. Der aus gleichem Lager kommende Hörer wird daher wohl am stärksten von dem Werke angesprochen werden. Mit dieser Einschränkung darf man dem Komponisten aber doch die Berechtigung zuerkennen, sein Werk ein Volksoratorium zu nennen; es birgt in sich alle Voraussetzungen für eine breite Popularität.

Die Uraufführung des Werkes, die bezeichnenderweise nicht nach einem der großen Musikzentren verlegt war, sondern in Kassel stattfand, wurde getragen von der außerordentlichen Hingabe der auch weltanschaulich dem Werke nahestehenden Kasseler Chorvereinigung unter dem von seiner Aufgabe ganz erfüllten Bartholomäus Ständer und hatte hohes Niveau, auch dank der überragenden Qualitäten des Soprans Mia Neusitzer-Thönnissen (Berlin) und des Kasseler Staatsorchesters. Das Werk fand von einer übergroßen Zuhörerschaft begeisterte Aufnahme. *Walter Rein.*

Notizen

Konzert und Oper

Strawinskys „Scherzo fantastique“, das in dieser Konzertsaison in etwa 20 Städten zur Erstaufführung gelangt, wird von *Dr. Wilhelm Furtwängler* in das Programm der diesjährigen Konzertreise des Berliner Philharmonischen Orchesters aufgenommen. Furtwängler dirigiert das Werk auch in London und Brüssel.

Bernhard Sekles hat eine Suite *„Kinderlieder“* für Orchester vollendet, die demnächst in Frankfurt a. M. zur Uraufführung kommt.

Nikolai Lopatnikoff hat in dieser Saison eine stattliche Anzahl von Aufführungen zu verzeichnen: Seine Sinfonie wird in Dortmund, Erfurt, Nürnberg und Amerika aufgeführt. Das zweite Klavierkonzert gelangt durch den Berliner Sender unter der Leitung *Stiedrys* mit Lopatnikoff als Solisten, das erste Klavierkonzert durch den Königsberger Rundfunk zur Sendung.

Béla Bartók hat 20 ungarische Volkslieder bearbeitet, die durch *Maria Basilides* in Budapest zur Uraufführung gelangen. Für einige der Lieder hat Bartók auch eine Orchesterbegleitung geschrieben. Er hat ferner soeben die Komposition von 44 Duos für zwei Violinen beendigt. Es handelt sich um kürzere, leichte Stücke, ein Gegenstück zu den leichten Klavierstücken.

Der Krefelder Generalmusikdirektor Dr. Meyer-Giesow hat die *„4 kleinen Stücke für großes Orchester“* von *Franz Schreker* zur Uraufführung erworben.

Die *„Städtische Musikdirektion Baden-Baden“* veranstaltet im kommenden Winter eine Reihe von *Einführungskonzerten,* in denen jungen Komponisten Gelegenheit zur Aufführung ihrer Werke gegeben und jungen ausübenden Musikern die Möglichkeit geboten wird, mit Orchesterbegleitung zu konzertieren. Anfragen an die Städt. Musikdirektion, Baden-Baden, Augustaplatz 1, I.

MichaelTaube bringt in seinen Berliner Kammerkonzerten u. a. folgende neue Werke: *Markevitch:* Partita, *Milhaud:* Violinkonzert, *Jarnach:* Narrenlieder, *Orff:* Cartulli carmina, *Goehr:* Konzertstück für Klavier und Orchester, *Hindemith:* Dämonsuite.

Dr. Ludwig Landshoff hat eine bisher unveröffentlichte A-dur-Symphonie von Haydn herausgegeben. Die Entstehungszeit des Werkes fällt in die 70er Jahre des 18. Jahrhunderts. Er publizierte ferner eine bisher nur im Manuskript existierende „Nelson“-Arie von Haydn.

Die in Düsseldorf, Frankfurt a. M., Aachen, Münster i. W., Schramberg und Gütersloh bevorstehenden Erstaufführungen des neuen Volksoratoriums *„Die heilige Elisabeth“* von *Josef Haas*, das soeben in Kassel zur Uraufführung gelangte, sind bereits ausverkauft, sodaß in diesen Städten Wiederholungen angesetzt werden mußten.

Adalbert Kalix in *Nürnberg* brachte im Rahmen der Kammerkonzerte zeitgenössischer Musik die Kantate „Das Wasser“ von Ernst Toch zur Aufführung.

Das neueste Werk von *Franz Philipp: „Sancta Elisabeth“*, eine Folge von Gesängen, wird im Freiburger Münster unter Mitwirkung des Komponisten an der Orgel und sämtlicher Kirchenchöre Freiburgs unter Leitung des Musikdirektors Ernst Ketterer zur Aufführung gebracht.

Das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchestsr) unter Leitung von *Paul Sacher* bringt am 20. Januar 1932 unter Mitwirkung des Basler Bach-Chors Honegger's neuestes Oratorium *„Der Welten Schrei“* (Cris du Monde) zur deutschsprachlichen Uraufführung.

Eine Aufführung der *„Bettler-Oper“* von *Gay-Pepusch* in der Originalform hat Max Sinzheimer in *Mannheim* in Aussicht genommen. Das klassische Werk gelangte auch kürzlich durch die Sender Frankfurt-Stuttgart zur Aufführung.

Walter Mehring hat im Auftrage der Berliner Volksbühne Offenbachs *„Großherzogin von Gerolstein"* neu übersetzt und bearbeitet. Die Erstaufführung findet Mitte Dezember statt.

„Der Freikorporal", heitere Oper von *Georg Vollerthun*, kam am Opernhaus Hannover zur Uraufführung. Musikalische Leitung: Rudolf Krasselt, Regie: Hans Winckelmann.

„Von Freitag bis Donnerstag", musikalisches Zeitspiel von *K. H. Pillney* (Libretto: Bruno Schönlank), wurde von Paul Bekker für das *Wiesbadener Staatstheater* zur Aufführung erworben. Die erste Aufführung wird am 21. November stattfinden.

Am 20. November wird gelegentlich der Musikpädagogischen Veranstaltung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht in Berlin die *„Dreikönigsmusik zum Spielen und Singen in der Weihnachtszeit"* von *Walter Rein* unter Leitung von Studienrat *Stoverock* zur Uraufführung gelangen.

Personalien

Peter Wagner, der Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität in Freiburg (Schweiz), ist im Alter von 66 Jahren gestorben. Es war ein hervorragender Kenner der mittelalterlichen Kirchenmusik und des gregorianischen Chorals. Seine Schriften über Neumenkunde und seine Geschichte der Messe sind grundlegend für die gesamte Forschung. Wagner war Präsident der Internationalen musicologischen Gesellschaft und Mitglied der päpstlichen Kommission für die vatikanische Choralausgabe.

Jascha Horenstein hat in *Paris* ein Konzert des Orchestre Symphonique mit Serge Rachmaninoff als Solist dirigiert. Er dirigierte weiterhin in Bordeaux im Grand Théâtre, beides mit außerordentlich großem Erfolg. Er dirigiert in dieser Saison noch zwei Konzerte des Orchesters Lamoureux in *Paris,* wobei er die Suite von Rathaus zur Aufführung bringen wird.

Zu den durch die Presse bekannt gewordenen Äußerungen *Toscaninis,* daß er nicht mehr in *Bayreuth* dirigieren wolle, wo man Wagner zu einem nationalistischen Propagandamittel ausnutze, teilt Frau Winifried Wagner mit: sie könne nicht glauben, daß diese aus dem Ausland übernommenen Äußerungen Toscaninis über Bayreuth aus seiner eigenen Feder stammen, weil er ihr gegenüber kurz vor seiner Abreise ganz andere Gründe für sein Ausscheiden aus Bayreuth angegeben habe. Im übrigen wünsche Frau Wagner ausdrücklich festzustellen, daß sie eine *Politisierung des Bayreuther Kunstwerkes ablehne.*

Rundfunk

Hans Rosbaud brachte *Hindemiths* Konzertmusik für Streicher und Bläser in einem Konzert der *Berliner Funkstunde* zur Uraufführung. (Bericht im nächsten Melosheft.)

Der *Nordische Rundfunk* brachte die Ursendung eines Jugendspiels mit Musik *„Die Brücke"* von *Walter Gerhard*, Musik von *Edgar Rabsch*. Das Spiel wurde von Lehrern, Schülern und Schülerinnen der staatlichen schleswig-holsteinischen Bildungsanstalt in Plön aufgeführt.

Das diesjährige Winterprogramm der musikalischen Abteilung der *Orag* (Leitung: *Erich Seidler*) sieht in erster Linie eine zyklische Darbietung sämtlicher Orchesterwerke Max Regers vor; außerdem sind u. a. folgende Erstaufführungen geplant: Hindemith: Zweites Bratschenkonzert, Toch: Kleine Theater-Suite, Honegger: Musik zu „Phädra", Kodaly: Sommernacht und Maroszeker Tänze, Casella: Scarlattiana, Webern: Passacaglia, Mossolow: Eisengießerei, Krenek: Kleine Sinfonie und Drei lustige Märsche, Szostakowicz: Sinfonie op. 10, Prokofieff: Violinkonzert op. 19.

Verschiedenes

In *Mannheim* hat sich unter dem Vorsitz von *Dr. Friedrich Eckart* und *Prof. Willy Rehberg* eine Arbeitsgemeinschaft von Musiklehrern und -lehrerinnen zusammen geschlossen. Sie bezweckt, die allgemeine musikalische Bildung ihrer Mitglieder durch Vorträge, Diskussionen und kleine Arbeitskurse zu erhöhen.

In *Chemnitz* hat sich eine *„Vereinigung für stilechte Wiedergabe alter Musik"* gebildet. Sie hat sich die Aufgabe gestellt, altklassische Werke nicht bloß auf alten Instrumenten, sondern auch im übrigen *stilgetreu* zu spielen.

Das *Symphonie-Orchester* in *Halle* ist ein Opfer der Wirtschaftskrise geworden. Aus dem Kern des Bestandes hat Kapellmeister Benno Plätz ein Kammer-Orchester gegründet.

Ausland

Amerika:

Die Abteilung für Musik der Kongreßbücherei in *Washington* schreibt den *Elizabeth Sprague-Coolidge-Preis* aus, der im Betrage von 1000 Dollars für ein Kammermusikwerk für sechs Streichinstrumente (ohne Klavier) gewährt wird. Der Wettbewerb steht Komponisten aller Nationalitäten offen. Die Frist zur Einreichung der Werke endet am 30. Sept. 1932.

Fritz Reiner wird Ernst Tochs Kleine Ouvertüre zur Oper „Der Fächer" in New-York und in Philadelphia zur Erstaufführung bringen. Auch in *Erich Kleibers* amerikanischen Gastkonzerten ist Ernst Toch mit mehreren Aufführungen seiner „Theatersuite" vertreten.

Monteverdis *„Orfeo"* in der Bearbeitung von Carl Orff wird von Leopold Stokowski in *Philadelphia* zur Aufführung vorbereitet.

Belgien:

Das Pro Arte-Quartett gibt aus Anlaß seines zehnjährigen Bestehens vier Konzerte in *Brüssel.* Im

ersten Jubiläumskonzert werden u. a. eine Serenade von *Rieti,* das zweite Klavierkonzert von *Hindemith* und der Renard von *Strawinsky* gespielt.

Das *Théâtre de la Monnaie* in Brüssel hat für diese Saison Bergs „Wozzeck" angenommen.

Frankreich:

Das Orchestre Symphonique de Paris wird unter *Pierre Monteux,* der in der Leitung der Konzerte des Concertgebouworchesters in Amsterdam mit Willem Mengelberg alterniert, in kurzem eine Tournee durch Deutschland (Köln, Hamburg und Berlin) unternehmen.

Italien:

Im Rahmen der vierten symphonischen Saison des Florentiner Orchesters unter Leitung von Kapellmeister Vittorio Gui soll *Florenz* als Dirigenten u. a. *Mengelberg* und *Strawinsky* und unter den Solisten *Adolf Busch* und *Edwin Fischer* kennen lernen. Im Mai soll *Furtwängler* zwei Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters unter den Loggien der Uffizien dirigieren.

Rußland:

Die Oper in *Leningrad* läßt augenblicklich durch den Dichter Boris Pasternall Wagners *„Ring"* nach der Ideologie des Sowjetstaats *umarbeiten,* um die Tetralogie in dieser Gestalt zur Aufführung zu bringen.

Schweiz:

Das *Basler Kammerorchester* (Kammerchor und Kammerorchester, unter Leitung von Paul Sacher), hat kürzlich eine kleine Schrift „Fünf Jahre B. K. O." herausgegeben, die einen knappen Überblick über die bisherige erfolgreiche Tätigkeit dieser jungen Vereinigung gibt. Das B. K. O. ist bestrebt, nicht einfach das Bestehende zu verdoppeln, sondern durch unbekannte alte und moderne Werke das Basler Musikleben zu ergänzen. Es sei nur auf die a cappella-Chorkunst des 15. und 16. Jahrhunderts, auf Carissimi, Purcells „Dido und Aeneas", Mozarts „Idomeneo" hingewiesen, oder aus neuester Zeit auf Honeggers „König David", auf Hindemith, Milhaud, Roussel, Strawinsky und zahlreiche junge Schweizer Komponisten. Daß mit diesen Bestrebungen eine Lücke ausgefüllt wird, beweisen das fortwährend sich steigernde Interesse der Musikfreunde und die verschiedenen Engagements im In- und Auslande.

In einem Extrakonzert der Züricher Tonhallegesellschaft brachte *Dr. Volkmar Andreae Honeggers* Symphonie, *Hindemiths* Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen (mit *Walter Frey* am Flügel), *Ildebrando Pizzettis* „Pisanella"-Suite sowie *Othmar Schoecks* „Vom Fischer un syner Fru" zur Aufführung.

Werner Wehrli, Aarau hat einen tragischen Einakter „Das Vermächtnis" auf eigenen Text geschrieben. Das Werk soll vom Züricher Stadttheater herausgebracht werden.

Als Nachfolger von Dir. Paul Trede ist *Karl Schmidt-Bloß* zum Intendanten des Züricher Stadttheaters gewählt worden. Er tritt sein Amt am 1. Juli 1932 an.

Tschechoslowakei:

In den Philharmonischen Konzerten des Deutschen Theaterorchesters *Prag* (Ltg.: Georg Széll) sind folgende Erst- und Uraufführungen vorgesehen: Karl Weigl: Klavierkonzert, Maurice Ravel: Klavierkonzert, Darius Milhaud: Violinkonzert, Wladimir Vogel: „Zwei Etüden für Orchester", Ernst Krenek: „Suite aus der Musik zu Goethes „Triumph der Empfindsamkeit" und Miroslaw Ponc: „Vorspiel zu einer altgriechischen Tragödie" (im Vierteltonsystem).

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN
Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. HEINRICH STROBEL, BERLIN; für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernspr: Gutenberg 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstraße 10
Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

Diesem Heft liegen bei:

„Der Weihergarten", Verlagsblatt des Hauses B. Schott's Söhne, Mainz (Nr. 11);

ein Prospekt des Verlages B. Schott's Söhne, Mainz, über das Violinkonzert in D von Igor Strawinsky mit ausführlichen Kritiken;

ein Prospekt des Verlages B. Schott's Söhne, Mainz, über Hermann Reutter;

ein Prospekt des Verlages Ernst Eulenburg, Leipzig, über Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe.

Als Resultat 40jähriger Lehrtätigkeit

erscheint in unserm Verlage:

Kurzgefasste Cello-Schule

von

Carl Hessel

Das Neue dieser Schule: Hessel beginnt mit der 4. Lage. — Er geht dabei von der Erfahrung aus, dass heute mit dem Cellounterricht in der Regel viel früher als ehedem begonnen wird, dass die Kinderhand den physischen Anforderungen der 1. Lage noch nicht gewachsen ist, dass in der 4. Lage die Griffe aber nicht nur enger liegen und dem Druck der kleinen Hand sich leichter fügen, sondern dass die Hand dort eine natürliche Stütze hat. Zudem ergeben sich in lesetechnischer Hinsicht grosse Vorteile. - Die Funktion des Greifens wird zunächst pizzicato geübt, um die Aufmerksamkeit ungeteilt auf die linke Hand zu konzentrieren, dann erst kommt das Streichen hinzu. Im übrigen wird dem Lehrer grösste Freiheit gelassen, wird mehr nur eine Wegleitung als eine eigentliche Schule geboten. Literaturhinweise weiten den Bau nach Bedarf aus. Alle eigentlichen Uebungen sind ausgeschieden in zwei Ergänzungshefte:

23 Lagenübungen für Cello

die der Lehrer gebrauchen kann oder nicht und die ohne weiteres auch neben jeder anderen Cello-Schule benützt werden können. — In der Schule wie in diesen Uebungen wird der Schüler unablässig irgendwie interessiert, zu eigenem Denken gezwungen, so dass er in ständiger Spannung der Dinge harrt, die noch kommen werden.

Jeder Cello-Lehrer sollte sich die Schule und die zugehörigen Uebungen zum mindesten ansehen.



Sie sind in jeder Musikalienhandlung erhältlich, wo nicht, direkt beim Verlag

GEBR. HUG & CO.
Zürich und Leipzig

Für RM. 1.80

ist soeben in der bekannten Sammlung Göschen als Band 1045 erschienen:

Die Technik des Klavierspiels

Von Kurt Schubert

Professor an der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin

132 Seiten

Prof. W. Petzet, der 1. Vors. des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler u. Musiklehrer E. V. Dresden schreibt:

„. . . Prof. Kurt Schuberts Buch ist ganz ausgezeichnet, denn es hebt mit bewundernswerter Klarheit aus der Flut der pädag. Klavierliteratur das Wesentliche heraus . . .“



Franz Liszt

Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts.

Von Zoltán Gárdonyi.

Mit 17 Notenbeispielen

Groß-Okt. IV, 84 Seiten. 1931 RM. 6.—

(Ungarische Bibliothek, Erste Reihe, 16)

Der Band behandelt Liszts ungarische Bearbeitungen und seine Beziehungen zur ungarischen Musik. Die Herkunft der ungarischen Themen in seinen Kompositionen, der Stil der Bearbeitungen im Verhältnis zu den Vorbildern sowie die ungarischen Stileigentümlichkeiten in Liszts Originalkompositionen werden eingehend untersucht und an Notenbeispielen erläutert. Das Material, das der Arbeit zugrunde liegt, stammt vorwiegend aus dem Weimarer Liszt-Museum sowie aus den Musikabteilungen des ungarischen Nationalmuseums in Budapest und der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin.

Ein ausführlicher Prospekt steht unter Bezugnahme auf diese Ankündigung kostenlos zur Verfügung.

Walter de Gruyter & Co.
Berlin W 10 Genthiner-Str. 38

Heft 12
10. Jahr

Dezember 1931

Situation der Musikpädagogik

Staat und Musikerziehung

Josef M. Müller-Blattau

Von einer Erneuerung der geistigen Kultur aus kann allein die Wiedergeburt des Staates erfolgreich ins Werk gesetzt werden. Dies war der Grundgedanke W. v. Humboldts, als er in einer Zeit des Niedergangs und der Erniedrigung des preußischen Staates 1809 zum Leiter des preußischen Unterrichtswesen berufen wurde. Wie stark die werbende Macht dieses Gedankens war, sehen wir an den Früchten: Die Universität Berlin wurde gegründet zur Beförderung der höheren Bildung und Erziehung; für die Volksschule förderte Humboldt die Einführung der Methode Pestalozzis. Eingeordnet war in das Gesamtziel eine Erneuerung der Musikerziehung; für die Humboldt in Zelter den sachkundigen und einsichtigen Helfer fand. Die geistigen Ältervater aber waren Herder und Goethe. Denn Humboldt setzte Herdersche Gedankengänge und seine erzieherischen Bemühungen selbständig fort. Zelters musikalische Erneuerungsideen aber waren Goethe schon früher (13. 7. 1804) mitgeteilt und von ihm begutachtet und beraten worden. Am 2. Juni 1809 schrieb Humboldt an Goethe: „Ihren Rat für die Musik habe ich befolgt . . . Ich glaube, der Gedanke, der von Zelter selbst herrührt, ist gut, er ist der Mann dazu.“ Dieser Kerngedanke war aber die Aufnahme der Musik in den Bereich der staatlichen Kunstpflege. Es war jenen Männern zum Bewußtsein gekommen, daß die Musik, die mit den übrigen Künsten den bildenden Zweck gemeinsam hat, ihrem Wesen und dem Grade ihrer Wirkungsfähigkeit nach diesen Zweck am vollkommensten und am allgemeinsten zu erfüllen vermögend sei.

Warum diese geschichtlichen Bemerkungen, wo doch von unserer Gegenwart die Rede sein soll? Weil damals in einer für spätere Generationen stets aufs neue wirksamen und gültigen Form all das veranlagt wurde, worin der Staat je Anlaß und Möglichkeit zur Erneuerung und Förderung der Musikerziehung finden konnte. Es wird darum nicht minder eine geschichtliche Tat bleiben, daß der preußische Staat in der schweren, chaotischen Zeit unmittelbar nach dem Weltkriege daran ging, die Erziehung zur Musik zu ordnen und neu zu gestalten. Alle Maßnahmen der folgenden Jahre waren gegründet auf einen richtunggebenden Entwurf, der dem preußischen Landtag in der „Denkschrift über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk“ 1923 vorgelegt wurde. Sie bedeutete Wiedergeburt der Erneuerungsideen Humboldts und Zelters in geänderter Zeitlage. Denn nicht die darin geforderten Maßnahmen im einzelnen, sondern das zu-

grunde liegende Ideengut ist das fruchtbar Weiterwirkende dieses geschichtlichen Dokuments.

Was Hermann Kretzschmars eindringliche Mahnungen noch nicht vermocht hatten, jetzt (1922) wurde es Wirklichkeit: das alte Zeltersche Institut wurde zur Hochschule für die Erziehung der Musiklehrer an höheren Schulen und für die Heranbildung von Organisten und Chordirigenten ausgestaltet. Hier trug Zelters Arbeit eine letzte, späte Frucht. So wird auch gerade hier, manchen Gegenströmungen und Stillhalte-Maßnahmen zum Trotz, auch weiterhin ein Angelpunkt der staatlichen Fürsorge für die Musikerziehung sein können. Zu gleicher Zeit (1922) schuf die „Prüfungsordnung für das künstlerische Lehramt an höheren Schulen" ein den neuen Forderungen entsprechendes Bildungsziel des Schulmusikerstandes, Für die Kirchenmusiker konnte 1925 die alte Prüfungsordnung mit zeitgemäßen Erweiterungen übernommen werden. Nun folgten nacheinander die Schulmusikerlasse für die höheren Schulen 1924, für Mittelschulen 1925 und für die Volksschulen 1927. Damit war der Musikunterricht erneut und fester denn je im Schulganzen verankert. Der künstlerische Unterricht trat gleichberechtigt neben den wissenschaftlichen. In ihm war ein Gegengewicht gegen die allzu einseitige Verstandespflege gegeben.

Die Grundlage aller Musikerziehung wird in der Volksschule gelegt. Hier hatte schon die Denkschrift als selbstverständliche Voraussetzung bezeichnet, daß die musikalische Ausbildung der Volksschullehrer bei der Neueinrichtung der Pädagogischen Akademien nach Möglichkeit noch verbessert werde. Dieser Forderung trägt der Lehrplan der neuen Akademien Rechnung. Die bisherigen Leistungen lassen erhoffen, daß die neue Generation der Volksschullehrer ihre große Aufgabe zum mindesten nicht schlechter erfüllen wird als die bisherigen, denen wir entscheidende Förderung der Volksmusikkultur verdanken. Was die musikalische Jugendbewegung und Volkssingebewegung an neuen erzieherischen Antrieben, Musizierformen, Liedsammlungen und Schrifttum gegeben, konnte gerade hier fruchtbar genutzt werden. Nicht völlig geordnet ist die Musikerziehung der schulentlassenen Jugend, so weit sie Fach-, Fortbildungs- und Berufsschulen besucht. Die Universitäten haben ihr eigenes durch Musikwissenschaft und musikalische Jugendbewegung neu befruchtetes Musikleben und außerdem (in Breslau und in Königsberg) neu aufgebaute Institute für Kirchen- und Schulmusik, deren eigentliche Begründung aber auch noch auf Zelters Initiative bezw. Idee zurückgeht.

Der Erwachsene aber wird selbsttätig oder als Hörer ein Glied der öffentlichen Musikpflege, wo der Berufsmusiker der gegebene Vermittler und Führer ist. Auch für seine Heranbildung ist gesorgt. Die Hochschule für Musik in Berlin hat dank einsichtiger Führung und durch die Fürsorge des Staates ihre Ausbildungsmöglichkeiten erweitern und den veränderten Forderungen der Zeit anpassen können. Denn einerseits bedarf Musik als Kunst des tüchtigen Nur-Musikers heute ebenso wie früher; andererseits stellt die Gebrauchsmusik unserer Zeit und die mechanische Musik auch die Musikerziehung vor ganz neue, zeitgemäße und zukunftswichtige Aufgaben. Eine gewisse Dezentralisation hat zugleich eingesetzt, durch Schaffung einer Hochschule für Musik in Köln und die neu einsetzende Fürsorge für die Konservatorien und Musikschulen. Doch davon später. Daß die Erneuerung der Musikerziehung selbst das musikalische Schaffen befruchtete, zeigt das neue Musiziergut zum Singen und Spielen und

vor allem die Fülle der neuen Lehrstücke und Schulopern. Das Pädagogische wird also wohl von späteren Geschichtsschreibern zu den bezeichnendsten Zügen unserer Zeit gerechnet werden müssen!

Bleibt ein großer Bereich der Musik, der staatlich nicht erfaßbar und doch die wichtigste Stätte der Musikbildung und Erziehung ist: das Haus. Vor der Schulzeit werden hier die Grundlagen für Musikfreunde und spielerisches Können gelegt. Nicht hoch genug anzuschlagen ist, was in Kindergärten und Horten, vom Staate angeregt und gefördert, geleistet wird. Aber wir bedürften mehr noch einer regelrechten Anweisung und Unterweisung der Väter und Mütter für die „Musik in der Kinderstube". Denn hier sind eigene unersetzliche Formen und Betätigungsweisen der Musik, denen von den Erwachsenen weder die Formen der Schulmusik noch die der öffentlichen Musikpflege aufgeprägt werden dürfen. Mit dem Eintritt in die Schule setzt für diesen Bereich die Tätigkeit des Privatmusiklehrers ein. Schon die Denkschrift betonte, daß Schulmusik und Privatmusikunterricht „keine einander widerstrebenden Gegensätze, sondern Zweige vom gleichen Baum" seien. Bereits im 19. Jahrhundert, als der Staat erstmalig die Verantwortung für alle Aufgaben des privaten Unterrichts übernahm, waren die ersten ordnenden Bestimmungen (Unterrichtserlaubnisschein, Aufsicht der Ortsschulbehörde) erlassen worden. Eine besondere Ausführungsanweisung für den Musikunterricht fehlte. Auch die Bemühungen der Standesvertretung vor dem Krieg hatten trotz aller Energie nicht zum gewünschten Ziel geführt. Die neue Lage der Nachkriegszeit gab den Wünschen der Musiklehrerschaft neue Wirkung und Eindringlichkeit. Der Staat verschloß sich ihnen nicht. In dem Erlaß über den Privatunterricht in der Musik (1925) wurde, was notwendig und möglich erschien, geregelt: die Beaufsichtigung der Musiklehranstalten und ihre Neugliederung, sowie eine staatliche Privatmusiklehrerprüfung, die dem aufstrebenden Musiklehrer die Möglichkeit der Erwerbung eines staatlichen Zeugnisses gab. Trotz aller gegnerischen Stimmen hat der Erlaß segensreich zur Festigung des Standes und Durchsetzung seiner Lehrziele gewirkt. Darüberhinaus aber hat der Staat bisher erfolgreich allen Bemühungen widerstanden, die Lockerheit dieser Bestimmungen, welche die Freiheit des Berufs in keiner Weise antasten, aufzugeben und etwa den Unterrichtserlaubnisschein von der Ablegung einer Prüfung abhängig zu machen. Diese Forderung erwog nicht die besonderen Verhältnisse auf dem Lande und die Tatsache, daß eine Prüfung gottlob noch nicht die alleinige Möglichkeit der Bewährung als Musikerzieher ist. Daß die Standesvertretung hier staatlicher als der Staat dachte, mag als Beweis für ihre innere Festigung gelten, aber auch als Warnung für die Zukunft, das Regeln und Ordnen nicht zu überspannen. Denn der Staat hat seine Pflicht getan. Die drei kleinen grauen Büchlein, welche die einschlägigen Bestimmungen enthalten (Weidmannsche Taschenausgaben Heft 13, 24 und 52) sowie Leo Kestenbergs, ihres eigentlichen Urhebers, programmatische Zusammenfassung „Musikerziehung und Musikpflege" werden historische Dokumente der Erneuerung der Musikerziehung in unserer Zeit bleiben. – Ihrer Idee und Ausführung nach wurden sie vorbildlich auch für andere deutsche Staaten. Die Reichsschulmusikwochen des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, wiederum Kestenbergs Initiative zu verdanken, trugen die Ideen, aber auch Diskussion, Kritik und Rechtfertigung der Maßnahmen und ihrer Auswirkung durchs ganze Reich. Die gedruckten Berichte dieser Wochen und die Zeitschrift „Die Musikpflege" beteiligen alle

Musikerzieher an diesem Austausch. So konnte die Lebendigkeit dieser vom Staate doch getragenen Bewegung eine erstaunlich lange Zeit hindurch gewahrt werden. Ist es nicht bezeichnend, daß auf diesem einzigen Gebiet die Gegnerschaft gegen Berlin schweigt?

Heute freilich kündigt sich eine neue Wende an. Das unmerkliche Nachlassen der Bewegung, Erscheinungen der Verfestigung und Erstarrung sind Anzeichen dafür, daß alle Maßnahmen ordnender Art, zumal von Seiten des Staates, ihre Grenze haben. Die finanzielle Krise, die das Helfenkönnen des Staates aufs äußerste beschränkt, trifft damit zusammen. So scheint sich heute das Schwergewicht mehr und mehr von Staat und Standesorganisation wieder auf das einzelne Individuum zu verlagern, auf des einzelnen Einsicht, Arbeitskraft und Opferbereitschaft. Für jeden Musikerzieher gilt es darum heute, den geistigen Kern, der in jenen Bestimmungen erhalten ist, immer aufs neue sich zu erarbeiten und in die erzieherische Wirklichkeit umzusetzen. Nur so wird die Erstarrung vermieden werden können.

Dem Staat aber wird man in dieser neuen Lage, bei aller tiefen Dankbarkeit für seine Leistung, Humboldts Worte entgegenhalten müssen, die er in seinem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen aussprach: daß der Staat sich peinlich hüten müsse, eine positive Sorgfalt für das Wohl seiner Bürger zu bezeugen, daß er vielmehr nur rein negativ alles aus dem Wege räumen dürfe, was der freien Entfaltung der Kräfte und Individuen und Gemeinschaften hinderlich sei. . . . Aber gerade auch so, in selbstgewollter Beschränkung und Zurückhaltung, wie sie die neue Lage zu fordern scheint, wird der Staat erneut den lebendigen Kräften des Volkes dienen, die immer noch unversieglich sind.

Wo steht die Musikpädagogik?

Eduard Zuckmayer

In das aufgebrochene Leben der Nachkriegszeit hinein hat die Musikpädagogik sich mit vollen Segeln „auf große Fahrt" begeben: lebendiger Erneuerungswille schien hier dem traditionsgebundeneren, aber auch mehr notleidenden Fachmusikertum gegenüber zeitweise geradezu führend werden zu wollen. Verjüngte, weitblickende Initiative an verantwortlicher staatlicher Stelle versuchte, die Musik als Lebensform und als künstlerisches Fach „einzuführen". Überaus starker Antrieb kam von der Seite der „Jugend- und Volksmusikpflege". „Musik im Leben", „Musik im Volke" wurden von ihr als Flaggen gesetzt. Bald gesellte sich die Losung „Musik in der Schule" hinzu. Fanatische Eiferer sprachen gar dem „Fachmann" das Verdammungsurteil und glaubten in einem „neuen Mittelalter" Singkreise und Schulgemeinschaften zur endgültigen Ablösung der „überwundenen" Form des — freilich arg komprimittierten — Konzerts berufen. Eine ganze Utopie eines neuen musikgetragenen Gemeinschaftslebens wurde in einem umfangreichen Schrifttum niedergelegt. Man suchte Musik wieder an der Quelle, „im Anfang", als notwendige allgemein-menschliche Äußerung. Aktiviertes „Musikantentum" in gemeinsam dienender Unterordnung unter musikalische Gesetzlichkeit sollte verbindlich, kreisbildend, ja volkbildend wirken. Langsam nur und nicht ohne begreifliche, mehr oder weniger berechtigte Abwehr wurde der Fachmusiker in diese Bewegung mit hineingezogen. Immerhin, die

positivsten Kräfte unter der jungen schaffenden Generation suchten die Verbindung mit Laientum und Schule. Pädagogisierende und didaktische Tendenzen wirkten weit über den Bereich „Schule" hinaus bis in die musikalische Produktion und schienen sie mit sachlichen Aufgaben, mit Forderungen des „wirklichen Lebens" in Verbindung zu bringen. Der neuen Musik war auf einmal die neue Aufgabe gestellt, über musikantische Vitalität und werkliche Sachlichkeit hinaus neuen ideelichen Gehalt aufzunehmen und in faßlicher, zugänglicher Musiksprache als tönendes Symbol neuen, bereitstehenden „Verbraucherkreisen" zurückzugeben. Aber hier zeigen sich auch schon am sinnfälligsten die Grenzen, die einer kritischen Zeit des Übergangs gesetzt sind: politische Tendenzkunst möchte noch unentschiedene Entwicklungen vorwegnehmen, verwässernde Nachahmung die neuen Formen ins Konventionell-Bürgerliche zurückbiegen, Produktion und Bedarf, Experiment und wirklich tragende neue Lebensform stehen noch in keinem klaren, ausgewogenen Verhältnis zueinander. Das „Tempo der Zeit", die „kapitalistische" Methode, durch Produktion und Organisation Bedarf zu wecken, um jede „Konjunktur" auszunützen, eilen dem Leben voraus, zerstören vorhandene Ansätze. Die vielen, allzuvielen Tagungen, Kongresse, Musikfeste der letzten Jahre wirkten oft geradezu, als ob man unbewußt Ersatz suchte für eine nicht vorhandene Auswirkungsmöglichkeit in der Tatsächlichkeit des Lebens. Ganz ähnlich, wie im weiteren Bereich der musikalischen Laienbildung, liegen die Verhältnisse auf dem engeren Gebiet der Schulmusik.

Um beim Bild der großen Fahrt zu bleiben: man hat Bestand und Ausrüstung der Flotte vergrößert, man hat Anstalten geschaffen zur Ausbildung von Kapitänen und Steuerleuten, aber man weiß weder so recht, wie man die Fahrgäste zu vertrauensvollem Einsteigen veranlassen könnte, noch ist man sich im Grunde einig, wohin man auf zweifellos gefahrenreichen Gewässern und bei abflauendem Wind der Begeisterung steuern soll. Man hat Richtlinien und Erlasse geschaffen, das künstlerische Lehramt eingerichtet, für die Musikbildung auf den pädagogischen Akademien hervorragende Dozenten verpflichtet; man besitzt musikpädagogische Literatur, Lehr- und Liederbücher, Neuausgaben (allzuviele) alter Musik und ein wenig neue Musik, musikpädagogische Zeitschriften in Mengen. Keine führende Musikzeitschrift versäumt es, schulmusikalischen Fragen ihre Spalten zu öffnen. Aber trotz alledem ist die Musik namentlich in den höheren Schulen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, ein Fremdkörper, der weder aus dem Schulleben herauswächst, noch in der Bildung selbstverständliche, volle Geltung erlangt hat. Die wirtschaftliche Not gefährdet auch das Wenige, was erreicht ist, und kann von „Reaktionären, die Morgenluft wittern", zu musikfeindlichen Abbaumaßnahmen mißbraucht werden. Es nützt wenig, gegen diese Lage mit Protesten und Klagen anzugehen. Daß trotz Notzeiten Musikpflege und Musikbildung lebendig sein können, wenn man nur muß und will, erscheint klar und läßt sich aus der Geschichte belegen. Daß die Wirtschaftskrise mit einem Zeitpunkt dringend notwendig gewordener sachlicher Klärungen, einer „Verinnerlichung" und Intensivierung der musikpädagogischen Bewegung zusammenfällt, ist Schicksal, braucht aber nicht unbedingt Verhängnis zu bedeuten. Verhängnisvoller erscheint es, daß für die breite Öffentlichkeit Bildung kaum mehr eine Angelegenheit ist, die über Fachwissen, Parteimeinung, konfessionelle Bindung hinausginge.

Darum möchte ich hier noch einmal die Tatbestände, Erkenntnisse und Einsichten zusammenfassen, von denen eine bewußt kämpferische musikpädagogische Front ausgehen sollte.

Beides fehlt: Menschen und Ideen

1. Die Musikpädagogik, wie auch die gesamte Musikerschaft, sieht sich heute der Tatsache gegenüber, daß eine aktuelle tiefere Anteilnahme weiterer Kreise der Öffentlichkeit an Fragen der Bildung und Lebensformung kaum besteht. Es gibt keine und bildet sich auch noch keine einheitliche tragende Schicht geistiger Menschen, die eine bestimmte Bildungsidee zu repräsentativen Lebensformen entwickeln könnte. Vielmehr stehen machtpolitisch, weltanschaulich, wirtschaftlich getrennte Interessengruppen gegeneinander. Gewiß scheint die musikpädagogische Bewegung der letzten Jahre, scheinen insbesondere die Kreise der „Jugend- und Volksmusikpflege" so etwas, wie Volkbildung (im Gegensatz zu Volks-Bildung) zu ahnen und zu wollen. Aber das sind sehr kleine Kreise und ihr Wille zu überparteilicher und überpersönlicher Gemeinsamkeit wird dadurch gehemmt, daß er der Gesamtentwicklung des Lebensstils weit vorausgeeilt erscheint, so daß der tragende Grund fehlt, der gemeinsame, geglaubte Text zur Melodie des Lebens.

2. In unmittelbarem Zusammenhang mit dieser Lage scheint das Fehlen einer neuen, radikalen Bildungsidee zu stehen, die der Musik mit Selbstverständlichkeit Lebensraum in Schulleben und Unterricht gewähren würde. Im Gegenteil, die aus der wirtschaftlichen Not geborene Forderung verschärfter Auslese der „Berechtigten" und erhöhter „Anforderungen" ermöglicht wie erwähnt, nicht wohlwollenden oder nicht einsichtigen Stellen ausgesprochen musikfeindliche Auslegung und Handhabung. Wohl ist in Unterrichtsorganisation und Arbeitsmethoden in den Schulen vieles lebendiger geworden. Diese mehr technischen, oft schon übertriebenen Errungenschaften treffen aber das Wesentliche nicht. Noch bleibt die „Lernschule", bleiben „Berechtigung und Hochschulreife" das „Ziel" der höheren Schulen, obwohl die Mehrzahl der Schulentlassenen doch nicht mehr an die Hochschulen, sondern gleich „ins Leben" geht, und obwohl gerade für die Hochschulen auch „Lebensreife" wichtig genug erscheinen dürfte. Noch herrscht das längst überalterte klassisch-humanistische Bildungsideal, mit dem realistischen durchsetzt und vermischt. Die Frage, ob und wieweit die Schule die Aufgabe haben könnte, in der Bildung die Richtung auf den „ganzen Menschen" in neuer, wirklichkeitsnaher Form zu nehmen, ob damit nicht eine „Reife" in tieferem Sinne zu erreichen wäre, wird noch selten ernsthaft gestellt, radikal durchdacht oder gar erprobt. Die damit zusammenhängende Frage, ob der Schule heute etwa Aufgaben zufallen könnten, die früher durch Brauch, Sitte, Lebensform in Volk und Familie erfüllt wurden, harrt noch der Lösung. Solange „Musik in der Schule" nur die „Einführung" eines neuen Faches bedeutet, wird jeder Vertreter eines länger dort beheimateten Gebietes seine Ansprüche mit der gleichen, ja scheinbar mit größerer Berechtigung anmelden und aufrecht erhalten können. Man wird die „Not der Zeit" dem „Luxus dilettierender Musikpflege" entgegenhalten, aus der Tatsache des harten Konkurrenzkampfes in den Berufen die Notwendigkeit rein „nützlicher" Fachkenntnisse herleiten, die Forderung straffer geistiger Zucht der deutschen Neigung zu Unklarheit und gefühlsmäßiger Verschwommenheit gegenüberstellen und damit die Gefährlichkeit wirklichkeitsferner Musikseligkeit erweisen wollen. Sehr ernsthaft muß auch mit der weit verbreiteten Stimmung gerechnet werden, die, auf das allgemeine europäische „Unbehagen in der Kultur" reagierend, in der „Klemme zwischen Amerikanismus und Bolschewismus" die Rettung in einer erneuten einseitigen Stärkung und Hervorkehrung rein rationaler Geistigkeit erblickt. Der Ruf nach dem „musischen Menschen", wie ihn etwa Franz Werfel erhebt (in seinem überaus feinsinnigen

Vortrag über „Realismus und Innerlichkeit" Verlag Zsolnay), bleibt noch mehr oder weniger die Stimme des Rufers in der Wüste.

3. Dem Musiker in der Schule – und diese Bezeichnung sollte immer mehr und wirklicher sich mit dem Wort „Schulmusiker" decken – erwachsen demgegenüber Aufgaben der Abgrenzung und der Intensivierung, und zwar in den beiden Bereichen des eigentlichen Unterrichts und des Schulmusiklebens, wenn er mit Erfolg um Lebensraum und Geltung für die Musik kämpfen will. Von einer „Gefahr der Verschulung" zu reden, erscheint ganz abwegig (vorausgesetzt, daß wirklich „pädagogisch gerichtete Musiker" und nicht „Schulmeister" am Werk sind). Im Gegenteil, will man dem Musikunterricht ein eigenes Gepräge von Rang und Gewicht geben, soll er mehr werden als Vorbereitung oder Fortsetzung des Musiklebens, so muß er über das stets mehr oder weniger primitive Musiziervermögen von Klassenverbänden hinausführen, wenn er auch natürlicherweise immer wieder vom Musizieren ausgehen wird. Wege und Inhalte erscheinen hier noch wenig erprobt. Der Abgrenzung bedarf zunächst alle für die Weckung eines lebendig-bewußten Musizieren nicht unbedingt erforderliche „theoretische Belehrung". Die Grenze zur Fachmusikerbildung muß klar erkannt und gezogen werden. Fern von anekdotenhaften und romantisch idealisierendem Personenkult muß ferner der Wesensunterschied zwischen etwaigen eigenen Improvisationsversuchen und dem eigentlichen künstlerischen Schaffensprozeß, die Achtung vor dem letztlich Unerklärbaren am Kunstwerk, die Achtung vor der schöpferischen Persönlichkeit mit überzeugender Kraft erlebt werden. Auch in Bezug auf alles historische oder formale Tatsachenwissen sind Abgrenzungen nötig. Die Musik des 19. Jahrhunderts braucht durchaus nicht bis ins einzelne „behandelt" zu werden. Der Musiker in der Schule braucht – jedenfalls in dieser Weise — sich nicht als Schrittmacher oder Reklamechef in Sachen Opern- und Konzertkrise zu fühlen. Was dagegen intensiv erprobt werden müsste, ist m. E. wenigstens auf der Oberstufe höherer Schulen eine melodielehremäßig betriebene Gestaltkunde und Stillehre, die zu tieferen Einsichten und Erlebnissen zu führen vermag, als durch Mengen von Kenntnissen in „Formenlehre", Musikliteratur, geschichtlichen Einzelheiten zu erreichen ist. Und hier ist auch – neben der Schaffung eines Musiklebens – die Stelle, wo der Musiker in einem tieferen Sinn „politisch" handeln und das tun kann, worüber hinaus Bildung heute kaum etwas zu leisten vermag: den eigenen Standort, die Richtung auf Gegenwärtigkeit durch Bewußtmachung stärken. Wenn „Beethoven" nicht nur ein – mehr oder weniger – begeisterndes Musikerlebnis bleibt (oder gar ein „Klassiker" im Gipsbüstensinne!), wenn man vielmehr die Beethoven'sche Tonsprache auch aus ihren kulturgeschichtlichen, geistesgeschichtlichen und soziologischen Zusammenhängen verstehen lehrt, so wird dadurch die Bewunderung und Liebe zu klassisch-romantischer Musik nicht etwa herabgewürdigt, im Gegenteil der Akt der Bewußtmachung kann ihr nur dienlich sein. Diese Arbeit geht also über rein phänomenologische Melodielehre hinaus, soll aber deshalb erst recht kein Rückfall in subjektive Hermeneutik sein, sondern eine gleichzeitige Deutung des musikalischen und symbolhaften Gehaltes aus der Musik heraus. Stilvergleichungen sind hier besonders ergiebig. Takt und Feingefühl müssen allerdings vor allzu primitiven Konstruktionen oder vor analytischen Übertreibungen bewahren. Diese Arbeit setzt allerdings auch die Schaffung einer viel einheitlicheren und klareren Terminologie voraus und

kann bis dahin nur annähernd in der Schule geleistet werden. Es muß ihr von der Wissenschaft noch vorgearbeitet werden. Auch wird dem Musiker bei der geringen Stundenzahl nnd dem primitiven Stand der Vorbildung heute nur an wenig Stellen eine derartige Tätigkeit möglich sein. Aber die Richtung sollte hier jedenfalls aufgezeigt werden.

Der Abgrenzung und kämpferischer Intensivierung bedarf schließlich und nicht zuletzt das Schulmusikleben. Ob ein eigenwüchsiges, von Erwachsenen und Jugend getragenes Musikleben heute an öffentlichen Schulen überhaupt erreicht werden kann, erscheint freilich fraglich und hängt davon ab, wie weit eine Schule mit diesen Begriffen nicht nur gefühlsmäßig und in Feierstunden umgeht, sondern wie weit sie ihren Sinn auch mit in der Schaffung und Formung von Haltung und Leben sieht, ihn zu verwirklichen bereit und fähig ist. Aber der Angriff kanu auch von der Musik her unternommen werden. Muß es doch dem Musiker ganz persönlich darum zu tun sein, daß er nicht mehr den Rang eines „Militärmusikmeisters" einnehme („Offizier minderen Grades"), der gut genug ist, bei paradierenden Feierlichkeiten zur Dienstleistung befohlen zu sein; daß er nicht „Dekorateur" des Lebens ist, der ihm die „Ausschmückung" wie ein äußerliches Ornament aufpappt und in einer Aula ausstellt, sondern Mitgestalter des Lebens, der berufen ist, gerade auch in den Alltag bindende Kräfte zu tragen. Voraussetzung hierfür aber ist von Seiten der Musiker eine noch viel säuberlichere Abgrenzung von allem überlebten Dilettantenmusizieren, aller falschen Imitation der nur dem Konzert eigentümlichen Haltung und von allem Mißbrauch der Musik zur Verhimmelung eines Theaters von Jugendlichkeit. Lebendigkeit und Jugendlichkeit sind nicht an sich schon wertvoll und sind auch keine Rechtfertigung für Unzulänglichkeit. Man sollte meinen, dies alles seien heute Binsenwahrheiten, doch zeigt die Praxis ein anderes Gesicht, sowohl in der Wahl der Werke, wie in der Art der Wiedergabe. Berichte mit Sätzen wie: „Am Dirigentenpult die jugendliche Gestalt des Oberrealschulabiturienten X." sind bezeichnend für diese Situation. Ein echtes Musikleben soll und kann garkeine Gelegenheit zu Selbstbespiegelung und verfrühtem Primadonnen- oder Startum geben. – Klar ins Bewußtsein zu heben ist ferner die Grenze zwischen diesem wirklichen Musik-Leben und einem mehr informatorischen Musizieren von Werken der Konzertmusik (namentlich Klassik und Romantik), das im übrigen mehr Sache des Privatmusikunterrichts ist. Sicher ist auch dieses Musizieren, das notwendig unzulänglich bleiben muß, als Erlebnis und innere Bereicherung für den Jugendlichen von Bedeutung und Wichtigkeit und kann nicht ganz durch Schallplatte, Rundfunk oder den Besuch von Konzert und Oper abgelöst werden. Innerhalb der Schule jedoch scheint es heute gerade durch die Möglichkeit der Schallplattenbenutzung entbehrlich, namentlich sobald es sich um schwierigere Werke handelt. Eine (womöglich für „Schulorchester" hergerichtete) Beethoven-Symphonie sollte heute den Ehrgeiz eines Musikers in der Schule nicht mehr locken, soviel Freude daran auch die Mitspieler haben mögen. Wohl aber sollte ihn der Kampf darum reizen, daß seine „Arbeitsgemeinschaften" nicht abseitige Gruppen, sondern lebendige Träger des Schullebens werden, um die eine ganze Schule sich in singender Teilnahme sammeln könnte. Die vorklassische Musik ist ja reich an geeigneten Werken. Doch muß das eigentliche und wirkliche Ziel heutige Musik sein. Und wo immer solches Leben sich bildet, da wird aus innerster Notwendigkeit heraus von selbst die Fühlung mit dem Schaffen der Gegenwart gesucht und gefunden werden.

Jugend- und Laienmusik

Wilhelm Twittenhoff

Wollte man feststellen, wann diese Formulierung zum ersten Mal auftauchte, – nicht als bloße Summierung von drei Wörtern, sondern als programmatisch gedachter Gattungsbegriff, so würde man vermutlich kaum ein Jahrzehnt zurückzugehen brauchen. Aber ein Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts bedeutet eine lange Spanne Zeit und rechtfertigt wohl eine kurze Betrachtung dessen, was war und gegenwärtig ist, auch wenn eine solche bei aller Begrenztheit des persönlichen Blickfeldes nur unvollkommen wäre.

Der Begriff „Jugend- und Laienmusik" ist aufs engste verbunden mit dem, was wir „musikalische Erneuerungsbewegung aus dem Geiste der Jugend" zu nennen pflegen. Als die Erneuerungsbewegung kurz nach dem Kriege von einer engeren „Öffentlichkeit" registriert wurde, geschah dies zunächst und insbesondere von der musikalischen Fachwelt mit einer etwas ironisch gefärbten Zurückhaltung. Die Jugend, die mit „Zupfgeige und Schillerkragen" das musikalische Leben erneuern wollte, die achselzuckend den „Konzertbetrieb" verneinte und diese Verneinung gar zu begründen wagte, war nicht ernst zu nehmen! Diese Haltung änderte sich sehr schnell –, aber auch die Haltung der Jugend änderte sich! Man kam sich entgegen, weil man beiderseits spürte, daß einer den anderen brauche. Von Seiten der musikalischen Fachwelt geschah das Werben, weil man in der Jugend jenes ideale Publikum zu finden hoffte, das die immer empfindlicher werdenden Lücken im Konzertsaal ausfüllen sollte. Die Jugend aber – auch wenn sie sich ihrer eigenen Lage nicht voll bewußt war, befand sich allmählich in einer eigentümlichen Situation: Die Welle, die sie emporgehoben hatte und deren letzter Schlag „Jugendbewegung" hieß, drohte zu verebben. Man sah die Gefahr, auf trockenen Sand geworfen zu sein, sobald die tragfähige Grundlage verschwand. Um Anwärter, die das Gut der Jugendbewegung mit Freuden aufnahmen, brauchte man nicht bange zu sein: nicht nur der Fachmusiker, insbesondere die Pädagogik, aber auch jede „Gruppe" irgendwelcher Art – sei es konfessioneller oder politischer – freute sich über den Zuschuß neuer Ideen und vor allem neuer Kräfte. – Zeichen solcher beiderseitigen Annäherung waren große Treffen zwischen Fachmusikerschaft und Jugendbewegung. Ihre Ideen verbreiteten sich über die Pädagogik bis zum letzten Dorflehrer, und eingeschworene Feinde alles „jugendbewegten" Daseins konnten nicht umhin, sie genauer zu betrachten. Diese ganze Entwicklung war nicht nur notwendig, sie war auch für beide Seiten gut und fruchtbar. So kam es, daß die Leitideen der musikalischen Jugendbewegung in Musikzeitschriften zur Diskussion gestellt wurden, – alle jene zum Schlagwort abgesunkenen Forderungen: „Aktivierung des Hörers", „Gemeinschaftsmusik" und darunter auch „Jugend- und Laienmusik". Aber außer Diskussionen gab es positivere Ergebnisse: Werke einiger unserer besten Komponisten, für die der Begriff des „Laien" damit nach langer Zeit wieder neues Leben gewann. Oder haben wir dieses „neue Leben" überschätzt? Wie sieht es heute aus um das, was wir „Jugend- und Laienmusik" zu nennen pflegen?

Bei der Beantwortung dieser Frage ist es notwendig, jeden Versuch einer „Vogelperspektive" einmal zu unterlassen und stattdessen zu fragen: wo sind die Laienkreise, welche die für sie bereitgestellte Musik singen und spielen, – wie sehen sie aus und was wollen sie? – Zunächst sind es die oberen Klassen

der höheren Lehranstalten, die Gebrauch machen können von all den dargebotenen Schätzen, sowohl alter wie neuer Musik – vom ältesten Kanon bis zur jüngsten Schuloper. Nur selten aber wird bei diesem Musizieren jenes Ideal verwirklicht werden können, das als Leitstern der Jugendmusikbewegung vorschwebte: Gemeinschaft. Wir wollen hier nicht untersuchen, ob und inwieweit dieses Ideal „Gemeinschaft" je im Rahmen der Jugendbewegung verwirklicht wurde. Wichtig ist lediglich die Tatsache, daß ihr Singen und Musizieren im wesentlichen von diesem Ziel bestimmt war. Jeder als „Schulstoff" an den Menschen herangetragene Stoff aber löst von vornherein eine andere Haltung aus! Auch dann kann das gemeinsame Erarbeiten Freude machen, ja noch mehr: man wird manchen Werke damit eher gerecht, als wenn man es mit zuviel Weltanschauung und „Gemeinschaftswille" belastet. Beide Extreme aber vereinigen sich in der Stellung, welche die Musik in manchem Landerziehungsheim einnimmt. Hier ist das Ziel, daß sie einer bestehenden Gemeinschaft zu dienen hat und doch auch in den Rahmen des Schulischen eingebaut, d. h. ein Unterrichtsfach ist. Eigentlich wäre hier das Ideal der Jugendbewegung verwirklicht, und es ist nicht von ungefähr, daß zwischen Jugendbewegung und Landerziehungsheimen engste Verbindungsfäden laufen. Aber auch in musikalischer Hinsicht bleiben die Landerziehungsheime Inseln im brandenden Meere.

Ganz anders im Alltag stehen die Volksmusikschulen, bezw. die musikalischen Abteilungen mancher Volkshochschulen, und hier ist das Verhältnis umgekehrt, wie bei den Landerziehungsheimen! Bei dem außerordentlich gemischten Kreis von Menschen, den man mit diesen Einrichtungen erfaßt, wird das Hauptgewicht auf den Unterricht gelegt; wenn sich daraus etwas ergibt, was man mit Gemeinschaft bezeichnen könnte, — desto besser! Aber nicht selten streiten beide Prinzipien entscheidend gegeneinander, nicht nur dort, wo der „schulische" Zweck zunächst die Menschen anzieht: Auch in jenen Kreisen, die man „Hüter der Jugendbewegungstradition" nennen könnte, die also nichts als Singkreis, Musikantengilde oder ähnliches sein wollen (und dieses meist mit einer mehr oder weniger herausgearbeiteten Weltanschauung betonen), auch in jenen Kreisen gibt es solche Krisen, so lange sie bestehen. Wie könnte es auch anders möglich sein? Natürlich bindet die Musik eine Zeitlang Menschen aneinander, sofern sie eine halbwegs einheitliche Haltung mitbringen. Aber nur ein collegium musicum oder ihm ähnlicher Kreis, bei dem wohlgemerkt fachliche oder rein ästhetische Interessen binden, könnte dem Schicksal entgehen, letzten Endes ein Kreis zu werden, dessen Ziel „konzertreife Aufführungen" sind – oder aber: aufzufliegen. Im ersteren Falle binden die Aufgaben; — die etwa auch dann gestellt sind, wenn man als Musikgruppe im Rahmen eines Bundes dessen Veranstaltungen auszuschmücken hat.

Man wird uns Beispiele entgegenhalten, wo ein Kreis als „musizierende Gemeinschaft" jahrelang bestand. Wir selbst erlebten solche Kreise vielleicht während unserer „jugendbewegten Zeit". Aber seitdem die Grundlage der Jugendbewegung fort ist, schweben solche Kreise im luftleeren Raum. Sie versuchen ihre Stellung zu unterbauen oder sie gehen auseinander. Dies Unterbauen mag geschehen, indem man sich in den Rahmen einer großen Gruppe – Bund, Kirche oder Partei – oder gar der größten, von uns kaum mehr übersehbaren: des Volkes zu stellen versucht. Und gerade letzterer Versuch, d. i. unser Musizieren auf die Gegebenheit „Volk" zu beziehen, um damit

seinen Sinn zu retten und über bloß Subjektives hinauszuheben, führt an den Punkt, wo Diskussionen über „Jugend- und Laienmusik" zu politischen Auseinandersetzungen werden, – politisch deshalb, weil der Begriff „Volk" ebenfalls nicht im luftleeren Raum hängt, sondern heute immer Bestandteil einer politischen Anschauung ist.

Wenn in der musikalichen Jugendbewegung heute dieser Begriff „Volk" auftaucht, geschieht es meist in folgenden Zusammenhängen: man hat dabei jene Landesteile im Auge – oder doch vorwiegend, in denen die Entwicklung noch nicht die landschaftliche und völkische Einheit sprengte, übersieht aber dabei, daß „Volk" auch den großen Prozentsatz der Großstädter einbefassen müßte. – Gebraucht man aber das Wort „Volk" unter Einbeziehung auch der großstädtischen Bevölkerung, so glaubt man, daß die Sprach- und Erlebnisgemeinschaft des Großstädters genüge, um damit „Volk" zu bilden, – das gemeinsame Singen sei nur ein – wenn auch noch so kleiner Schritt zu diesem Ziel. – Es ist hier nicht der Ort, um diesen Gedankengängen nachzugehen; es sollte damit nur angedeutet werden, wie solche Versuche, den Sinn der „musikalischen Erneuerungsbewegung" herauszustellen, heute unversehens zu politischen Entscheidungen werden. Man mag sie oft nicht aussprechen, man mag sich ihrer nicht einmal bewußt sein – aber doch liegen sie vor in einer Zeit, da man Begriffe wie „Volksgemeinschaft" nicht mehr mit dieser Selbstverständlichkeit in den Mund nehmen kann, wie es die Jugendbewegung noch vor zehn Jahren durfte.

Man wird erwidern, damit wäre ein an sich richtiger Gedanke auf die Spitze getrieben – Musizieren könne doch noch etwas anderes sein als „Schulung" einerseits, „Wille und Weg zur Gemeinschaft" andererseits. Es könne dem „Spielbedürfnis" des Menschen entspringen, könne nur eine Veredlung seines „Tätigkeitsdranges" bedeuten, wäre u. a. eine angenehme „Freizeitausfüllung" usw. Alles dies stimmt bis zu einem gewissen Grade – stimmt vor allem, wenn man an „Jugend"-musik denkt; aber sobald es sich um den „Laien" handelt, reichen diese Begründungen unseres Musizierens meist nicht mehr aus. Wenn man darin nur eine jener vielen Entartungen des modernen Menschen erblickt, der sich nicht mehr in „naiver Freude" einem „zwecklosen Tun" hingeben könne, so muß man bedenken, daß diese „naive Freude" eben eine bestimmte Sicherung der Lebensumstände zur Voraussetzung hat. Fehlt diese – wie heute bei einigen Millionen Volksgenossen – so hilft auch aller Appell an das „Kind im Menschen" nicht mehr, und man spürt deutlich, inwiefern „Laienmusik" heute nicht das ist, nicht das sein kann, was sie meinetwegen im 18. Jahrhundert war.

Hier wird die Frage auftauchen: welche praktischen Konsequenzen zieht aus alledem derjenige, welcher mit Laienmusik zu tun hat? Zunächst scheint ja das Prinzip des „Schulischen", des Unterrichts, der Generalnenner zu sein, auf den sich die verschiedensten Größen bringen lassen. Man sagt sich: ganz einerlei, wie die augenblickliche Lage ist und wohin die Entwicklung führen mag – solange noch Menschen zu uns kommen, um zu musizieren, wollen wir ihnen dazu – unter Einsatz unserer ganzen Kraft verhelfen. Das ist vielleicht auch der einzige Ausweg, den der einzelne in seiner Ratlosigkeit finden kann. Aber von hier aus wird er alles das aufmerksam verfolgen, was Sinn und Wesen der Laienmusik zu begründen sucht, was ihr Gesicht bestimmt und welche Kräfte hinter alledem stehen. Und hier mag zum Schluß – statt aller Versuche, die in den vorigen Sätzen enthaltenen Probleme weiter zu sichten, ein

scheinbar etwas abseits liegender und doch nicht unwesentlicher Gedankengang angefügt werden.

Wenn man die Verzeichnisse unserer Verlage durchblättert, möchte man meinen, es müßte herrlich um die „Jugend- und Laienmusik“ stehen. Was im letzten Jahre alles herausgekommen ist, läßt sich kaum mehr übersehen. Immer wieder schaut man sich in seinem Umkreis vorsichtig um nach jenen Kreisen, die diese Musik singen und spielen. Man kann sich dann einer leisen Skepsis nicht erwehren und kommt zu dem Schluß: warum sollten auf dem Musikalienmarkt Ausnahmen von allgemeinen Wirtschaftsgesetzen unseres Systems bestehen? Sobald der Produzent – der Künstler und sein Verleger – irgendwo Bedürfnisse „spürt“, stellt er sich selbstverständlich darauf ein. Freier Wettstreit der Kräfte und freie Konkurrenz sorgen dafür, daß auch hier bald die „Überproduktion“ zu Stockungen des Absatzes führt. Es steht dabei ja kein Nordwolle-Konzern auf dem Spiel! Man mag in der Öffentlichkeit kaum Notiz von diesen Krisen nehmen, die doch in engstem Zusammenhang mit allen großen Krisen der Jahre 1931 und folgende stehen. – Wir haben damit nicht das geringste wertende Urteil über die Veröffentlichungen, über die Lauterkeit von Künstler und Verleger gesprochen. Aber alle Lauterkeit hilft nichts, wenn man Gesetzmäßigkeiten unterworfen ist, die man auf andern „Wirtschaftsgebieten“ vielleicht allzu deutlich spürt, auf dem der Musik aber nicht gelten lassen will.

Es sollte uns freuen, wenn diese Stimme der Skepsis durch die fernere Entwicklung Lügen gestraft würde – im übrigen glauben wir, daß gerade die Laienmusik noch „ihre“ Zeit vor sich hat.

Lehrstück und Schuloper

Siegfried Günther

Den Drang der Jugend zum Theater und Theaterspielen hat die Schule stets als ein pädagogisches Mittel benutzt. In ihm offenbart sich das Hinstreben in symbolische Darstellung, der Wunsch, in übergeordnete Zusammenhänge bewußt gestellt zu sein, einer in ihren Erscheinungen faßbar werdenden Idee zu dienen. Und zugleich macht sich das Geltungstreben des einzelnen wie der Gemeinschaft bemerkbar. Der einzelne sucht über sich hinaus für die Allgemeinheit Wert zu erhalten, etwas vermitteln zu können, was konventionelle Bedeutung erlangt oder schon hat. In der Gesamtheit jeder Schülerschaft schwingt aber dabei auch der Gedanke mit, zu zeigen, daß die Schule nicht nur eine Einrichtung ist, die ihnen selbst zu geben hat, sondern daß sie auch – und mit ihr alle die ihr Zugehörigen —, den Außenstehenden, Eltern, Verwandten, Freunden, von sich und ihrer eigenen Struktur her Entsprechendes darzubieten vermag. Freilich spielte bei allen solchen theatralischen Bestrebungen der Schule die Musik fast ausnahmslos eine untergeordnete Rolle, ganz gleich ob wir an unsere eigenen Erfahrungen oder etwa an die gemeinsame Arbeit Luserkes und Halms in Wickersdorf denken mögen. Die Musik wuchs aus dem Spiel erst heraus, diente ihm, gab sich Form und Inhalt erst von ihm aus.

Es lag auf der Hand, daß die Reform der Schulmusik, die ja alles schulische Leben mit Musik durchdringen und intensivieren will, auf der Suche nach Zugängen auch einmal den über das Theaterspiel, oder besser das Laienspiel hinweg, suchte und fand. Das war umso selbstverständlicher, als bei den Kleinen und Kleinsten Lied, Musik und Spiel eigentlich untrennbar sind, daß hier im weitesten Sinne manches improvisierte und in seiner lebendigen Daseinskraft immer wieder abgeänderte Schuloperchen schon seine Verwirklichung fand. Es blieb also streng genommen erst einmal weiter nichts zu tun, als die Formen, in die sich Spieltrieb und Geltungsstreben des weiterentwickelten Kindes und Jugendlichen kleiden, zu finden und von hier aus eine neue Gestalt, vor allem unter stärkerer Heranziehung des Darstellerischen als das auf der ersten Strecke schulischer und auch schon verschulischer Arbeit möglich ist, zugleich aber von der Musik als Zentralkraft her zu versuchen. In dieser Richtung lag schließlich schon Ludwig Webers „Christgeburt", das aber für unsere darstellen-wollende Jugend doch wieder zu stark im Musikalischen und Epischen, zu wenig im Darstellerischen, Schauspielhaften hängt, das nur den Älteren und völlig Reifen in seiner Abstraktion und Stilisierung entspricht. Es ergaben sich dann weiterhin die beiden Möglichkeiten des „Lehrstückes" und der „Schuloper". Ihnen gemeinsam ist die entschiedene Zentralisierung von der Musik her. Doch neigt das Lehrstück dabei mehr nach der Seite des Epischen des Gesagten als des Dargestellten. Es will nur das unbedingt Notwendigste an szenischer und mimischer Andeutung und räumt dabei dem Musikalischen selbstverständlich weiten Raum ein, so weit daß oratorische Haltung von Fall zu Fall in ein rein abstraktes, konzertierendes Musizieren leicht überzugehen vermag. Anders liegen die Möglichkeiten bei der Schuloper. Hier steht der Gedanke einer gewissen Gleichberechtigung von Darstellung und Szene auf der einen, Musik auf der anderen Seite von Beginn als Forderung da. Eigen muß ihr ferner sein ein offen dramatischer Charakter: dramatischer Aufbau der Handlung, eine ebenfalls auf einen Höhepunkt mit kurz abfallender Lösung zugespitzte musikalische Formgebung.

Von einer zur andern dieser beiden Formmöglichkeiten ist natürlich eine reiche Reihe von Gestaltwerdungen gegeben. Doch sind für alle gewisse Grundforderungen gestellt, gewisse Abgrenzungen notwendig, die weniger in der Sache selbst liegen, als vielmehr in den der Schule erreichbaren Leistungen, wie sie aus der psychischen Gesamtlage der jugendlichen Persönlichkeit und der Gemeinschaft bedingt sind. Hierher gehört zuerst die äußerste Beschränkung im Darstellerischen für alle Möglichkeiten, vom Lehrstück bis zur Schuloper. Festzuhalten ist überall der Charakter des Laienspiels, der dahin zielt, daß keine theatralischen Wirkungen festgelegt, keine von Außen her disponierte Gebärde erfordert wird, sondern daß in allem Schauspielerischen der improvisatorische Grundzug erhalten bleibt, der viele Lösungen zuläßt, aber in seiner Abhängigkeit, seinem Herauswachsen aus der Motorik des Musikalischen doch eine bestimmte Umgrenzung fordert. Damit hängt eng zusammen die Beschränkung auf ein szenisches Minimum, welches der jugendlichen Fantasie von Spielern und Hörern die gerade notwendigen Impulse gibt, sie darüber hinaus nicht bindet und in seiner andeutenden Unbestimmtheit mit der improvisatorischen Haltung von Geste und Bewegung zusammenklingt. Auf derselben Linie liegt die Notwendigkeit, auch in musikalischer Hinsicht keine eigentlichen solistischen Leistungen zu fordern, sondern auch

hier eine gewisse Ungebundenheit zu lassen, eine stark eigenpersönliche Note in der Interpretation dadurch zu ermöglichen, daß die technischen Anforderungen ein Mindestmaß einhalten. Nicht zuletzt, daß in allen den Werken eine gewisse Kreuzung von Oper und Oratorium sich ergibt — die ja auch sonst in der Oper von heute vielfach zu entdecken ist — eine Überschneidung der stilistischen Grundhaltungen, die notwendig auch die Heranziehung der Masse, des Schulchors erzwingt und ermöglicht. Er wird nicht als agierender Faktor im Sinne des Opernchors, sondern vielmehr als erläuternder, betrachtender, die Wirkung mehr vom rein Musikalischen her steigerndes Element eingesetzt. Dabei muß sein Text, der dieser Gefahr am meisten unterliegt, alles offene Moralisieren vermeiden, wie überhaupt Lehrstück und Schuloper dann am wenigsten beliebt sind, wenn sie in zu offener Weise belehren wollen. Die Jugend lehnt nun einmal – besonders in den negativen Phasen ihres Werdens – alles ab, was zu deutlich nach Schule, nach Aufdrängung einer ihr fremden Wertwelt schmeckt. Eine geschickte Maskierung der ethischen Inhalte durch die Gestaltung von Spiel und Musik ist deshalb geradezu Grundforderung für die Jugendgemäßheit eines Stückes.

Innerhalb dieser Abgrenzungen und solcher Gestaltungsgrundsätze hat das musikalische Schulspiel nun eine fortlaufende Reihe von Erscheinungsformen gezeitigt. Es ist als rein Episches, völlig musikalisch fundiertes Lehrstück in Hermann Reutters „neuem Hiob“, in Tochs „Wasser“ etwa da. Es erscheint als Spiel für Kinder, stark musikalisch gebunden. aber weithin durch Spiel aufgelockert, freilich szenisch noch gar nicht festgelegt, in Hindemiths „Wir bauen eine Stadt“, Höffers „Schwarzem Schaf“, Dessaus „Eisenbahnspiel“ u. v. a. Die Schuloper als eine episch-dramatische Mischung, die entscheidend von Musik durchschossen wird, welche vertieft oder fortführt, aufnimmt oder neu ansetzt, nimmt Gestalt an in Jacobi-Seitz' „Jobsiade“. Stärker im Musikalischen, für das es glückliche und schulisch mögliche Kurzformen findet, hängt Wolfgang Fortners „Cress ertrinkt“. Rein opernmäßige Form, die aber hier wieder äußerlich nach der mehr „objektiven“ Haltung des Oratorischen hinüber neigt, nimmt die Schuloper in Weill-Brechts „Lehrstück vom Jasager“ an. Und schließlich bedient sie sich aus dem Gefühl starker historisch-kultureller Verpflichtetheit heraus der Form und Art romantischer Oper in Hans Joachim Mosers „Reisekamerad“.

In dieser nun schon reichhaltigen Erscheinungsreihe zeigt sich bei der praktischen Arbeit bald, und ist dem, der die Geisteswelt unserer Jugend und deren Entwicklung kennt, von vornherein klar, daß nicht Alles für Alle gilt, gedacht ist, brauchbar wird. Der Unterstufe, dem naiven Verhalten sind die Spiele Hindemiths und Höffers gemäß. Jacobi-Seitz fesseln mit ihrer „Jobsiade“, derem derben und realistischen Spiel vor allem die Realisten der Mittelstufe, ganz abgesehen vom Musikalischen; wir machten bei der Vorbereitung die Beobachtung, daß nur Schüler der Mittelstufe sich zum Spiel meldeten. Fortners „Cress“ scheint für die Mittelstufe, aber auch für den Reifenden der Oberstufe verbindlich. An letztere wendet sich Weill-Brechts „Jasager“ und Mosers „Reisekamerad“ vor allem, wenn damit auch nicht gesagt sein soll, daß sie als Erlebnis allen anderen Werdensstufen nun ganz verschlossen sein müßten.

Überall aber stellt sich für die musikalische Erformung die Notwendigkeit heraus, von den Formen des Schul- und Jugendmusizierens her die rechte Gestaltung zu finden, vom Volkslied, aber auch von Zeiteinflüssen her mit den geringsten Mitteln den größten

Eindruck und Ausdruck zu erzielen. Es ist fürwahr eine hohe Aufgabe für den Schaffenden, aus der Erkennung des Wesens und der Bedürfnisse unserer Jugend und in weiser Beschränkung der Mittel für sie Werke zu formen, die ihr eigenes Tun, in dem sie sich selbst findet, ermöglichen und mit solchem einführt in die Welt überkommener hoher musikalischer Kulturwerte und zugleich in die Sphäre des Werdens und Ringens um neue Haltung und Gestaltung, in der Ewiges immer wieder neu sich bestätigt.

Musikkrise im Volk

Fritz Hoffmann

Wir haben eine musikalische Jugendbewegung. Sie umfaßt im wesentlichen die bündische Jugend, Menschen, denen es darum geht, der zermürbenden Wirkung des mechanistischen Alltagsbetriebs zu entrinnen. Daneben bleibt der nicht erfaßte riesige Rest der anonymen Arbeiter, Handwerker und Angestellten, die der Umklammerung ihres Alltages nicht entgehen können und die von einer freiwilligen Abschließung für sich nichts erhoffen. Die ihr Dasein keinen Tag ungefragt hinnehmen, weil seine Selbstsicherheit bis in die Grundlagen erschüttert ist. Kraft und Initiative helfen ihnen nicht mehr. Die Organisation des Arbeitslebens hat Sperrungen und Widersprüche, durch die sie nicht hindurchkommen. Vorbei die glückliche Zeit, in der sich der junge Mensch aus Neigung und Eignung seinen Lebensweg zeichnen konnte, vorbei jene Möglichkeit, durch Fleiß und Ausdauer den Lebensweg zu bestimmen, um am Ende den Platz zu erreichen, den sich das Jugendhoffen als Erfüllung, als Sättigung des Daseins träumte. Dieser Lebensweg hätte schon als solcher, vor Erreichung des Zieles, ja vom Tage des ersten Bewußtwerdens an alle subjektiven und objektiven Merkmale der Lebenssicherheit. Neben dem einfachen Grundzuge dieser Arbeitsexistenz bliebe nur ein ebenso einfaches Bedürfnis nach Entspannung, körperlichem und geistigem Ausgleich in einer sinnerfüllenden Muße. Der Charakter der Arbeit bestimmt den der Freizeitgestaltung: zur patriarchalischen Arbeit in Haus, Feld und Garten gehört der schlichte Feierabend. Die Vereinseitigung des Handwerksbetriebes erzeugte das Bedürfnis nach Ablenkung und Zerstreuung, Gesellschaft, Unterhaltung und Genußkultur. Die mechanisierte Werkarbeit erscheint schon als Bedrohung des körperlich-seelischen Gleichgewichts. Sie eigentlich hat die Jugendbewegung erzeugt, ihren Trägern zwar kaum bewußt; denn sie nahmen die Symptome als Ursachen, indem sie ihren Blick einseitig auf den Verfall des ehedem stützenden Wertgebäudes hefteten. Die Jugendbewegung will dem Schwinden der inneren Lebenssicherheit dadurch begegnen, daß sie bewußt an die Schaffung einer neuen Wertgemeinschaft geht. Ihr Ziel ist: gesellschaftliche Umformung aus der Kultivierung eines Gemeinschaftsethos, das im individuellen Erlebnis wurzelt. Für kurze Zeit hat sie es erreicht, Volk im Volke zu bilden, ein Nebendasein zu schaffen, das ihren Angehörigen Gleichgewicht gab. Sie hat sich über Genießen und Betrachten hinaus in der Musik und im Schrifttum, durch Wandern und gemeinsame Siedlung, besonders aber durch die Pädagogik Arbeits- und Ausdrucksgebiete geschaffen und wurde dadurch in einer ihrem Wesen gemäßen Weise aktiv. Notwendige Hygiene in einem sehr umfassenden Sinne.

Aber ihr Lösungsversuch ist – von der eigenen gesellschaftlichen Zielstellung aus gesehen – dennoch illusionär. Es gibt stärkere Mächte.

Eine vierte Jugendsituation ist da: die Jugend in der Zeit der krisenhaften Erschütterung aller Existenzen. Ihr bleibt nicht einmal die Flucht in die Freizeit. Die Fragen der Erschütterung verfolgen sie auch dorthin. Sie kann sich nicht mehr entspannen.

Ablenkung ist nicht Beruhigung. Der junge Mensch erlebt es täglich, daß für ihn kein Ausgleich möglich ist. Soviel er sich auch in seiner Freizeit mit neuen und an sich schönen Dingen beschäftigen mag, diese Beschäftigung löst die krampfartige Spannung nicht. Da ist eine bedrohliche Ungewißheit, und nur insoweit er diese Ungewißheit auflöst, schwindet die Verkrampfung. Er will das Dunkel durchschauen, aus dem alle Not kommt. – Deshalb das scharenweise Verlassen der alten Liebhaberkreise, die hierzu nichts zu sagen haben, die schnell fortschreitende politische Aktivierung der Jugendbewegung, der Zusammenschluß in eindeutig politischen Jugendverbänden aller Schattierungen. Deshalb das Überwiegen der Diskussion, der rationalen Erklärungsversuche, der politischen Manifestationen. – Der naive Glaube an die Schönheitsfülle des rein menschlichen Zusammenschlusses ist erschüttert durch ein dumpfes Ahnen, daß die Einzelexistenz bis in die Fragen der individuellen Lebensgestaltung hinein auf Gedeih und Verderb an die gesellschaftliche Wirrnis gekettet ist, – wahrscheinlich für eine ganze Generation bis zu ihrem Verlöschen. Und so greift die Absonderung selbst auf die Wander- und Sportverbände über. Man will, man muß unter Gleichgesinnten sein, um diskutieren zu können.

Es scheint aber, daß alles, was in dieser Richtung von der älteren Generation als gefügte Form übernommen werden könnte, die Jugend unberührt läßt. Arbeitergesangvereine z. B. wollen doch solchem Bedürfnis Rechnung tragen. Die Jugend haben sie bisher im vollem Umfange nicht; denn die wird von einer vorherrschend illustrativen Haltung der Musik nicht angesprochen. Sie fühlt sich von allen im Stich gelassen, denen es um konzertmäßige Repräsentation geht. Sie will mehr als eine deklamatorische Deutung mehr oder weniger verbindlicher Texte, sie will ihr eigenes Leben im Musizieren gedeutet wissen.

Es ist fraglich, ob über dieses Dilemma hinaus eine Lösung gedacht werden kann. Auf der einen Seite muß sie von der Umformung der Gesellschaft erwartet werden. Auf der anderen wird dieser Prozeß die Generation verzehren, während sie sein Ende sehnlichst erwartet, um wieder frei zu werden. Sie muß verzichten und ihre triebhafte Angst, unerfüllt zu bleiben, niederkämpfen. Der Zustand dieser Jugend, das ist die Rebellion des Lebens gegen seine Einschnürung.

Man geht gegen solche Darlegungen mit zwei Einwänden vor. Der erste: erzieht die Jugend zum „Dienst an der Musik". Dienst an etwas über dem Menschen Stehendem fordert aber die Loslösung dieses Dienenden aus der irritierenden gesellschaftlichen Verwirrung, fordert eine vestalische Stille und dazu gehört, daß eine wenigstens bescheidene Existenz auch materiell gesichert wird. Darüber hat sich die musikalische Jugendbewegung bisher wenig Gedanken gemacht. Sie rekrutiert sich aus Kreisen, die diese Sicherung noch besitzen. Aber diese Schicht ist klein und wird immer kleiner.

Der zweite Einwand ist ein Vorwurf: diese ganze Darlegung zeige eben den zersetzenden und auflösenden Charakter einer dominierenden ratio. – Sie tobt sich nicht nur an Schreibtischen aus, sondern sie beherrscht ungewollt und verwünscht das Leben aller, die in Not sind.

Wenn wir uns dieser Situation des Jugendlichen nicht bewußt werden, so hängt unsere gesamte Pädagogik in der Luft. Die alte Sinngebung aller musikpädagogischen Arbeit ist durch die katastrophale Schrumpfung des Berufsmusikerstandes in weiten Bezirken der Musikübung ohnehin in Frage gestellt. Der Laie und sein musikalisches Bedürfnis bleiben, aber die Grundzüge der alten Unterweisung können nicht einfach auf ihn übertragen werden, man kann nicht an ihm vorbeiunterrichten.

Was kann ein guter Musikunterricht heute geben? Wir haben ein reiches musikalisches Kulturgut, von der ältesten kultischen Musik über die polyphonen Formen einer Wertgemeinschaft des Barock bis zu den individuellen Lösungen des Lebens im Werke Beethovens. Soweit Jugend daran interessiert ist, wird die Versenkung in die entsprechenden Stile und Formen nicht mehr historisch gesucht. Die Jugendbewegung suchte aus der Gemeinschaftsmusik Lebensgesinnung und -form zu gewinnen, die Nachblüte der alten Instrumente und Klangwelten sollte eine bestimmte Haltung erzeugen, um doch irgendwo zum ruhenden Pol zu kommen. – Wer als Musikpädagoge auf einen solchen Schülerkreis stößt, kann die geistige Haltung seiner Arbeit bis in die Methodik hinein bestimmen. Man kann dieselbe sinnvolle Verbundenheit der pädagogischen Maßnahmen auch für ein collegium musicum schaffen, das sich am Musikantischen Mozarts entzünden oder durch die geformte Problematik Beethovens vertiefen will, für einen Kreis auch, dem es um Enthebung und Entrückung geht. – Aber es bleibt die große Schicht der Bedrohten, der mit beiden Haltungen nicht gedient ist, die sie mit selbstverständlicher Unbewußtheit ablehnt; sowohl die anachronistische Wiederholung des Barock, wie die Bildung von Gemeinden um die großen Einsamen. Denn diese Menschen können weder gläubige Sektierer sein, noch können sie weltvergessen eine Stille suchen, die es nirgends mehr gibt. Wer von der gesellschaftlichen Not existentiell gepackt ist, dem gelingt keine Absonderung mehr.

Wer einmal in einem Musizierkreis solcher Menschen — etwa in einem Laienorchester – mitgewirkt hat, der weiß, wie stark dieser Kreis fluktuiert. Kommen und Gehen vieler, die zwischen zwei Polen hin und her geworfen sind: sie suchen Musik und sie gestatten sie sich nicht. Sie suchen in ihr einen Ausgleich und glauben doch wieder keine Zeit zu Dingen zu haben, „die sie nichts angehen“. Theater, Film, Literatur (im begrenzten Umfange auch moderne Architektur, Malerei und Plastik) haben ihr immer gleich starkes Interesse, wenn der Titel verspricht, daß ein Zeitproblem angepackt wird. Aber sie verzichten trotz aller Neigung auf aktives Musizieren, weil sie von ihm in dieser Richtung kaum etwas erwarten. In Literatur, Theater und Film sehen sie die Zeitnot eingefangen und reflektiert. Was die wirren Anrufe einer gärenden unbegriffenen Umwelt an Lebensangst in ihnen erzeugte, wird hier wieder aufgehoben, weil das Kunstwerk die Strukturen dessen bloßlegt, was als Wirrnis erscheint. Weil es sie selbst und ihre Gebundenheit in der Verflechtung des Zeitgeschehens zeigt. —

Neue Musik als Luxus

Der jugendliche Mensch kennt keine andere Aufgabe als die, die anonyme Verflochtenheit seines Lebens zu entwirren und sich dadurch seiner eigenen Lebensfunktion bewußt zu werden. Das ist der treibende Faktor für seine Freizeitgestaltung: Selbstauseinandersetzung. Mit der Klarheit schwindet die Bedrohung.

Im Bereiche der Musik fehlt ihm die Produktion leidender Zeitgenossen, die ihm zugänglich ist. Für die Instrumentalmusik liegt die Aufgabe ja auch verzweifelt schwer, da ihr die leichten Zugänge für das Verstehen fehlen: Anschaulichkeit und Begrifflichkeit. Sie hat es ihrer Natur nach mit dem Irrationalen unbewußt wirkender Kräfte zu tun, aber sie hat darum auch noch eine größere Möglichkeit. Was alle andere Kunst an Bewußtseinsklärung und -befreiung bringen kann, könnte sie dreifach stärker in einer tieferen Ebene – unterhalb der Begriffssphäre – bewirken: Empfindungsverwirrung auflösen, die Zufälligkeit der inneren Bewegung zu einer Bildung von Freiheit und Notwendigkeit gestalten, uns zur Orientierung, unserm Innen gegenüber. Man täusche sich nicht: die Jugend trägt diese Fragen an alles heran, auch an die Kunst, auch an die Musik; nicht aus intellektueller Verspieltheit, sondern unmittelbar und vital: Annahme oder Ablehnung daraus herleitend. Könnte man ihr hier Hoffnungen geben, würde sie nicht mehr fragen, ob sie musizieren darf. Sie würde es tun; denn musizieren wäre mehr als nur Ausgleich, Gegengewicht, Liebhaberei.

Ob es so weit kommt, ist zunächst eine Frage an die Schaffenden. Abseits alles Illusionären, alles bloß Aktuellen, aller Verspieltheiten, alles nur Artistischen oder bloßer handwerklicher Sauberkeit muß eine Literatur aus der Zeitnot entstehen, müssen Lösungsversuche aus diesem unserm Leben gesucht werden, die uns angehen und die wir darum alle verstehen. Sicher wird uns im Nachschaffen einer solchen Kunst auch klar, wer und was von den Alten wieder unmittelbar zu uns gehört. Heute sind wir einem verwirrenden Literaturangebot ausgeliefert und nehmen es teils als Luxus, teils als Liebhaberei.

Und dann die Frage an die Musikpädagogik: wird sie die Lage ihrer Schülerschaft begreifen und über eine unverbindliche Anteilnahme hinaus für ihr pädagogisches und unterrichtliches Handeln in Rechnung stellen können? Wird sie im besonderen imstande sein, alle Versuche lebender Komponisten so zu werten, die Auswahl auch aus alter Literatur darnach zu treffen? Sie würde damit zugleich den Boden für eine neue Produktion einer im bedeutendsten Sinne pädagogischen Musik bereiten helfen. Es ist zugleich ihre Existenzfrage. Wenn sie einmal gleich stark mit dem Bedürfnis der Jugend wie mit dem musikalischen Zeitschaffen verwachsen sein wird, dann wird sie auch in allen Zweigen der modernen Pädagogik überhaupt zugehören.

Diskussion

Neue Geistigkeit

Die Proklamation einer „Neuen Geistigkeit", die der Komponist Herbert Trantow im August/Septemberheft unserer Zeitschrift zur Diskussion stellte, brachte uns mehrere Zuschriften, aus denen wir zwei im Auszug hier wiedergeben wollen. Der Verfasser der zweiten Zuschrift, Johannes Müller-Dresden, ist ein junger Komponist, der in den letzten Jahren bei verschiedenen Musikfesten zu Worte gekommen ist.

1.

„Wie soll sich da aber eine selbst noch unpersönliche junge Musikergeneration entwickeln?" So schließt der Aufsatz über „neue Geistigkeit" im Melos mit der Absicht, eine Diskussion einzuleiten. Diese Frage scheint mir ebenso überflüssig wie die Proklamierung einer „neuen Geistigkeit" falsch.

Ein junger Komponist propagiert ein Etwas (noch undefinierbar) für Komponisten (nicht für Laien und Musiker, sondern für Schaffende), ein neues Dogma, die „neue Geistigkeit". Die junge Generation scheint sich zu einem Teil immer noch in einem gewissen Krampf zu befinden, etwas Neues mit krankhafter Anstrengung schaffen zu wollen. Nicht genug, daß die Maske, die Lüge der neuen Sachlichkeit glücklich überwunden ist, da wird bereits wieder ein neues Dogma als oberste Schaffensregel erhoben. Leider verbürgt sich hinter der Propagierung solcher Schaffensdogmen oft eine Kunstmache. Bestärkt in dieser Ansicht wird man übrigens noch durch die Einleitungszeilen der Schriftleitung, die betont, daß es „dabei von Interesse ist, zu wissen, daß der Autor selbst durchaus der fortschrittlichen und gegenwartsbejahenden Gruppe angehört". Hiermit wird (vielleicht unbewußt) zugestanden, daß diese „neue Geistigkeit" doch von einer gewissen Richtung abhängig gemacht, zumindest bei genannter Gruppe nicht vermutet oder erwartet wird.

Man muß der Prägung solcher Kunstrichtung-Schlagwörter sehr skeptisch gegenübertreten (und das mit Recht), besonders dann, wenn man nicht recht sieht, wo sie letzthin ihren Ursprung nehmen. Und die Gesinnung, die sich hinter den Schlagwörtern „neue Sachlichkeit", „Gebrauchsmusik" kundtut, ist uns noch zu frisch in Erinnerung. Ich glaube gern an die ernste Gesinnung des Verfassers, aber sie ist fehl am Orte.

Es scheint mir müßig, über eine „neue Geistigkeit", die der Musik zugeführt werden soll, zu diskutieren. Entweder hat einer die geistige Idee, die Geistigkeit, das, was sein Inneres der Welt mitteilen will, in sich oder er hat es nicht. Das Sprachrohr aber, dessen er sich zur Mitteilung bedient, ist das Material. Das Material des Musikers, des Komponisten sind die Töne, aber kein Geistigkeitskomplex. Um die Töne hat er sich zu kümmern, mit ihnen muß er kämpfen und ringen und sie zu einer der geistigen Idee, dem was er ausdrücken will, kongruenten Form gestalten. Die einzige Forderung (überhaupt die einzige in der Kunst), die nicht nur erhoben werden kann, sondern muß, ist: Wahrheit und Aufrichtigkeit gegenüber sich selbst und dem Kunstwerk. Es ist selbstverständlich, daß wir nur durch die äußerste Beherrschung des Materials befähigt werden, diesem der Entwicklung der Natur des Menschen adäquate

Wirkungen abzuringen. Dabei scheint mir die Befürchtung des Verfassers eines Nur-Könnens, Nur-Handwerklichen in der Kunst überflüssig. Denn ein Können an sich gibt es in der Kunst nicht. Ein Kunstwerk aber machen stets zwei Komponenten aus, der Ausgleich zwischen den beiden Faktoren Natur der Töne und Natur des Menschen, das vollkommene Ebenmaß zwischen Inhalt (Geistigkeit) und Ausführungsform (Material).

Zweckmäßiger als die lauten Forderungen der jungen Generation nach dem Wie und Was, die nur wie ein Krampf und verzerrt erscheinen, ist ernste Arbeit: dem Kunstwerk den Weg zu ebnen mitversuchen.

Zugegeben zwar, ganz unberechtigt ist das Problem der Geistigkeit nicht, aber es scheint mir mehr ein Kultur-, soziologisches Problem zu sein; die geistige, seelische Revolution gegen den Sachglauben, die Wiedereinsetzung, die Herrschaft des innerlich ergriffenen, erschütterlichen, erregbaren Menschen anstelle des Real-, des Sach-Menschen mit seiner geistigen, seelischen Öde und Leere: die Wiederherstellung der Innerlichkeit des Menschen. *Anton Schaefers.*

2.

Es ist endlich an der Zeit, den Grundsätzen des letzten Jahrzehnts, die infolge ihrer Einseitigkeit Irrtum waren oder es sein konnten, den Rücken zu kehren und den Axiomen Geltung zu verschaffen, die dank ihrer grundsätzlichen Bedeutung ihnen zukommen müßte. Um Form und Inhalt als Axiome von primärer Geltung gruppieren sich die Erkenntnisse, Wiederentdeckungen und Forderungen einer musikalisch stark bewegten Zeit, die, oft in der Gesinnung traditionslos, diese Erkenntnisse zu Grundsätzen stempelte. Die Form als Ausdruck einer handwerklich einwandfreien Arbeit, als Ausdruck der Gestaltung des musikalischen Agens, erfuhr eine Überschätzung; Stilmomente wie Linearität und Polyphonie avancierten zu Grundsätzen. „Gebrauchsmusik" war der Ausdruck einer Generation, die nicht ins Metaphysische vorstoßen wollte, da ihr der Hemmschuh einiger Grundsätze anhaftete.

Es ist mutig, wenn ein junger Komponist in einer ganz anderen Weise auf die notwendige Wertung des Inhaltlichen hinweist als es der interessierte und gewandte Artist Strawinsky tut, indem er mit einigen seiner Werke der Romantik seine Reverenz erweist. Herbert Trantow startet einen neuen Begriff, die „Neue Geistigkeit", um den es schade wäre, würde er zu einem Schlagwort degradiert. Trantow berührt eine grundsätzliche Frage, wenn er das Verhalten von Form und Inhalt in dem Augenblick betrachtet, da dem Inhalt der Durchstoß in eine überzeitliche Musik gelingt und er metaphysische Bezirke erreicht.

Eine Idee des Daseins, weltanschauliche Verankerung, Tradition, basierend auf einer einheitlichen Deutung des Kosmos, fehlen; stattdessen verschwendet eine uneinheitliche, aber reiche, vielgestaltige Zeit mit vielen Kräften und vielen Ansatzpunkten, von denen aus eine einheitliche Schau erfolgen könnte, ihre Energien. Umschau, Teilnahme und kritische Auswahl sind wichtig und notwendig. Die Aktivität, die zur Kritik und zur Schau drängt, bildet die Grundlage und weist auf den Wert des Menschen, vornehmlich des schöpferischen Menschen. Von hier aus muß der Durchstoß ins Metaphysische erfolgen. Dieser Weg wird aus dem Dilemma hinausführen, in das die zum Grundsatz erhobene Anschauung „Entpersönlichung" hingeführt hatte. Es tut not, das Bekenntnis zur Persönlichkeit auszusprechen. *Johannes Müller, Dresden.*

Musiksoziologie

Ergebnisse der Diskussion

Sichtung

In der bisherigen musiksoziologischen Diskussion (Hefte 5/6 und 7) war es interessant, zu sehen, wie sehr die einzelnen Einsendungen von dem Gesichtspunkt des gesellschaftlichen Lebens- und Aufgabenkreises der einzelnen Einsender her bestimmt waren, so daß man geneigt sein könnte, eine „Soziologie der musiksoziologischen Betrachtung“ daran anzuschließen. Allein es erscheint zweckmäßiger, bei der Fülle der geteilten Meinungen da einzugreifen, wo sich aus der Stellungnahme heraus ganz konkrete Fragestellungen ergeben haben, deren Beantwortung von der Musiksoziologie erwartet werden. Bei dem Versuch, an eine Beantwortung der Fragen heranzutreten, wird sich vielleicht unmittelbarer erweisen, wo die Aufgaben und zugleich die Grenzen der musiksoziologischen Betrachtung liegen.

In dieser Hinsicht können von den bisherigen Einsendungen die „Sieben musiksoziologischen Fragen eines Laien an den Musikfachmann“ für die weitere Diskussion besonders fruchtbar sein. Zu diesem Zwecke müssen die Fragen in einigen Hinsichten ergänzt, in anderen auf eine einwandfreie, korrekte Fragestellung zurückgeführt werden.

Es ist wohl das erste Mal, daß sich aus Laienkreisen heraus eine Stimme erhebt und den Fachmann um Aufklärung und Klarstellung bittet. Hinter dem einen Fragesteller, einem Siedlungsbeamten aus Frankfurt a. M., steht jedoch eine große Schar interessierter Menschen, die in der gleichen Weise eine Klarlegung und Lösung der sinnverwirrenden Problemkreise erwarten. Für den Fragesteller scheint es eine Selbstverständlichkeit zu sein, daß der Fachmann auf seine Fragen die Antwort, für seine Probleme die Lösung kennt und ihm vortragen kann. Es ist deshalb für die Situation, aus der heraus der Laie fragt, von Wichtigkeit, sich klar zu machen: wer ist überhaupt der Fachmann, an den sich der Laie wendet, und wo ist die Literatur, die auf solche speziellen Fragen Antwort gibt? Schon eine nur flüchtige Überlegung jener sieben Fragen zeigt, daß eine einfache Beantwortung mit „Ja“ oder „Nein“ besonders deshalb unmöglich ist, weil in jeder Frage wieder eine Unmenge von Sonderfragen vereinigt sind. In den sieben Fragen tauchen Begriffe auf wie „Kultur“, „Gesellschaftsgruppe“, „ästhetische Werttafel“, „Ideologie“, „Mentalität“ auf, die erst einer Vorklärung bedürfen. Darnach scheint eine Beantwortung der Fragen nur auf Grund eingehender musikgeschichtlicher, musikästhetischer und soziologischer Kenntnisse möglich.

Es ist für die gesellschaftliche Voraussetzung des Fragestellers interessant, daß der Laie von der Wissenschaft gewissermaßen eine endgültige Klärung „seiner Frage“ erwartet. Wenn nun der Laie hiernach auf eine Antwort, die ihm „die heutige Musikwissenschaft“ zu geben hätte, gespannt ist, wird er zu seiner größten Enttäuschung keineswegs eine befriedigende Aufklärung erhalten. Im Gegenteil, er wird unter Umständen die Musikwissenschafter in Verlegenheit bringen.

In der Tat hat es die bisherige Musikwissenschaft vollkommen versäumt, die soziologische Betrachtungsweise zu berücksichtigen. Als eine der jüngsten Wissenschaften hatte sie einerseits mit der rein philologischen Bearbeitung eines ungeheuren Materials so viel zu tun, daß sie die geistesgeschichtliche, ästhetische und soziologische Betrachtung notgedrungen bisher vernachlässigen mußte oder nur streifen konnte, andrerseits fühlte sie sich in ihrer Sonderstellung als zweckfreie Wissenschaft so sicher, daß sie prinzipiellen, soziologisch orientierten Wertfragen aus dem Wege ging. Deshalb wurde auch die Frage nach einer gesellschaftlichen Einwirkung auf die Musikentwicklung direkt überhaupt noch nicht gestellt. Einige namhafte Musikforscher versuchten in großen zusammenfassenden Werken auch die Musikentwicklung mit kulturellen Zeitumständen in Beziehung zu setzen (z. B. H. J. Moser: Geschichte der deutschen Musik;

H. Abert: W. A. Mozart; Arnold Schering: Musikgeschichte Leipzigs). Was die akademische Musikwissenschaft zu der Aufgabe einer Musiksoziologie und der musiksoziologischen Fragestellung zu sagen hat, das ist am deutlichsten etwa in dem Artikel „Musik“ von Arnold Schering in dem von Alfred Vierkandt herausgegebenen, soeben erschienenen, umfassenden „Handwörterbuch der Soziologie“ [1]) ausgesprochen.

Bevor an die Beantwortung der einzelnen der sieben Fragen heranzutreten wäre, müssen noch einige Voraussetzungen und Hinweise berührt werden, ohne die keine soziologische Untersuchung durchgeführt werden kann. Der Laie bemerkt in der Einleitung: „Denn eines steht fest: stets wird eine Zeit, Tendenzen und Gegentendenzen getragen von Menschen.“ Dazu ist zu sagen: die Annahme, daß die Menschen als wollende Wesen, durch ihren Willen zum Träger des geschichtlichen Ablaufs werden und als erste Ursachen zahlreicher sich daraus ergebender Kausalreihen wirken können, genügt als alleinige Erklärung des geschichtlichen Geschehens keineswegs. Denn zwei ganz wichtige Komponenten sind vergessen: der „objektive Geist“ und das Unbewußte. Der objektive Geist ist ein Begriff, der seit Max Scheler und Alfred Vierkandt in die Soziologie eingeführt wurde. Wir verstehen darunter das traditionsmäßig überlieferte Geistesgut, das als Allgemein-Bewußtsein in uns lebendig ist, in uns wirkt und uns beherrscht. Jede Kultur ist ein Inbegriff des objektiven Geistes. Der objektive Geist fixiert sich in dem Gerät, der Maschine, den wissenschaftlichen Arbeitsmethoden, den Geistesgütern usw. Der Geist des einzelnen schöpferischen Menschen manifestiert sich in dem objektiven Geist und erhält so Eigendasein. Demgegenüber steht der schöpferische Wert des subjektiven Geistes. Der normale Zustand zwischen subjektivem und objektivem Geist ist der einer Wechselwirkung. So wird jeder Mensch von vornherein in Zweckzusammenhänge eingeordnet, die ihm seine Wirksamkeit zunächst ohne sein Zutun und Wollen festlegen. Nun ist bekanntermaßen der schöpferische subjektive Geist bei den meisten gar nicht entwickelt und nur bei wenigen vorhanden.

Mit der neueren Psychologie, insbesondere der Psychoanalyse, beginnt man mehr und mehr der Tätigkeit des Unterbewußten selbständigen Anteil und Einfluß auf das menschliche Handeln zuzuschreiben. Es würde zu weit führen, wollten wir auch nur andeutend auf die Tragweite eingehen, welche diese Annahme mit sich führt. Es müßte untersucht werden, inwieweit das Unterbewußte beim künstlerischen Schaffen eine Rolle spielt, und welche Unterschiede hierbei bei den einzelnen schöpferischen Menschen bestehen. Ferner muß man, sofern man wie der Laie mit der soziologischen Denkweise gesellschaftskritische Wertbegriffe verbindet, auf Grund exakter historischer Einzelforschung untersuchen, inwieweit sich ein Künstler der gesellschaftlichen Auswirkung seines Schaffens überhaupt bewußt war. (Fragen 5 und 6.) Wir tragen heute aus unserer verwirrten Situation von 1931 in dem Bestreben nach Klarheit Fragen und unsere Fragestellung in historische Gegebenheiten hinein, für die „gesellschaftliche Probleme“ in diesem Sinn bewußt vielleicht gar nicht bestanden. So müssen wir auch annehmen, daß eine Zugehörigkeit und besonders ein bewußtes Abhängigkeitsgefühl der Künstler von einer zugehörigen Gesellschaftsschicht gar nicht, oder vielleicht nur vorrübergehend zu bestimmten Zeiten vorhanden war. Kommen wir nun erst auf das musikalische Erleben zu sprechen, so wird die Auswirkung des Unbewußten noch bedeutsamer. Es hat sich gerade in der jüngsten Gegenwart gezeigt, daß ein deutscher Dirigent von internationaler Bedeutung, Wilhelm Furtwängler, in einem Aufsatz „Überdruß an der Musik?“ auf die Rolle des Unterbewußten als wesentlicher Voraussetzung beim Schaffen und Nachschaffen entscheidenden Nachdruck legte und so einen bemerkenswerten Beitrag zur musiksoziologischen Fragestellung lieferte. Zitieren wir Furtwängler selbst: „Zu jedem schöpferischen Prozeß – als etwas immer wieder Neuem, noch nie Dagewesenem – gehört ein gewisses Maß von Unbewußtheit. Eben in ihr wirkt der lebendige Instinkt. Dieser Unbewußtheit, oder besser gesagt: dieser relativen ‚Bewußtlosigkeit‘ muß auch der Darstellende bis zu gewissem Grade teilhaftig sein, will er das Unmittelbare der großem Werke wirklich zum Ausdruck bringen.“

Karl Wörner, Dr. phil.

---

[1]) Ferdinand Enke-Verlag, Stuttgart 1931. Nach Schering S. 393 ff hat eine Soziologie der Musik „erstens die geschichtlichen Tatsachen ins Auge zu fassen, an denen sie zur Erscheinung gekommen ist, derart etwa, daß sie zunächst auf die Funktionen der Musik im allgemeinen hinweist, dann die sozialen Bindungen selbst betrachtet und schließlich auf das Verhältnis dieser zum menschlichen Gemeinschaftswesen überhaupt eingeht. Eine zweite Betrachtung wäre dann dem Wesen der Musik selbst zu widmen, inwiefern in ihren natürlichen und stilistischen Gegebenheiten unmittelbare Hinweise auf soziologische Formen und Symbole vorhanden sind.“ Auf diese Gesichtspunkte hin geht Schering die Geschichte der Musik durch.

Eine Arbeitsgruppe antwortet dem Laien

Versuch einer Beantwortung

Der Arbeitskurs „Musiksoziologie" der Städt. Volksmusikschule Berlin-Süd in Neukölln bot einen geeigneten Rahmen, die „Sieben Fragen eines Laien an den Fachmann" (Heft 7 S. 240) zur Diskussion zu stellen. (Auch die obigen Darlegungen stehen in ihrer allgemeinen Fragestellung in Beziehung zu den dort geführten Diskussionen). Der Anlaß, auf diese Fragen einzugehen, war hier umso eher gegeben, als in dieser Arbeitsgruppe die Zentralfrage nach der Funktion der Musik innerhalb des menschlichen Daseins, in biologischer, geschichtlicher, gesellschaftlicher Hinsicht gestellt ist. Aus den weitgehenden Untersuchungen, die in diesem Zusammenhang über die „Sieben Fragen" und ihren Umkreis angestellt wurden, geben wir die für Frage 2 gemeinsam gefundene Formulierung. Die Betrachtung mußte zu einer Kritik der Vorstellungen führen, von denen der Fragesteller ausgeht und in denen er befangen ist. Es erwächst die Aufgabe, Äußerungen in der Zuordnung zu einer bestimmten Form des Denkens zu erkennen. Wir greifen die zweite Frage heraus, weil ihre Klärung bestimmend für die Probleme der übrigen Fragen ist.

Hans Boettcher

Frage:

„Ist die Bewertung der Musik als schön oder nicht, als gut oder schlecht davon abhängig, ob der Beurteiler der Gesellschaftsgruppe materiell oder ideologisch angehört, die die Musik hervorgebracht hat?"

Antwort:

a) Eine Gesellschaftsgruppe als solche bringt überhaupt nicht Musik hervor. Die Gesellschaftsgruppe ist bestimmend für die jeweilige Form des Musizierens, (musikalische Praxis, musikalischer, Aufwand, Musikorganisation, Musikpflege), sie ist beteiligt an dem „was" und „wie" des Musizierens.

b) Die Frage geht insofern von einer falschen Voraussetzung aus, als z. B. ein großer Teil von historischer Musik, die heute musiziert wird, also auch der heutigen Bewertung untersteht, auf dem Boden einer Gesellschaftsschicht entstanden ist, die heute gar nicht mehr besteht. Wenn solche Musik heute bewertet wird, so kann der Beurteiler auch nicht der Gesellschaftsgruppe angehören, innerhalb derer die betreffende Musik ursprünglich entstanden war.

c) Die Frage meint aber offenbar allgemein, ob und inwiefern „die Bewertung der Musik" überhaupt gesellschaftlich bedingt ist. Jede Bewertung ist insofern gesellschaftsbedingt, als sie nur innerhalb der jeweiligen Situation erfolgen kann, in der sich der Beurteiler als gesellschaftlich bedingtes Individuum befindet.

d) Nun steht erfahrungsgemäß fest, daß aus gleicher gesellschaftlicher Lebenssituation mehrerer Beurteiler heraus nicht auch die gleiche Bewertung ein und derselben Musik erfolgt. Diese Tatsache läßt darauf schließen, daß die jeweils zu bewertende Musik die Beurteiler individuell verschieden anzusprechen vermag.

e) Der Zugang zur Musik überhaupt unterliegt einer jedem Menschen eigenen und angeborenen musikalischen Sinnesfunktion (biologische Grundtatsache), deren individuelle Beschaffenheit der jeweiligen Veranlagung entspricht. Demnach wäre die „Bewertung der Musik als schön oder nicht, als gut oder schlecht" davon abhängig, in welcher Weise und in welchem Grade die jeweils vernommene Musik den Musiksinn[1]) des Beurteilers betätigt.

f) Nun ist aber der Beurteiler in der Bewertung seiner durch Musik ausgelösten Empfindungen niemals ganz frei; sein alltägliches Ergehen wird ebenso seine musikalische Aufnahmefähigkeit beeinflussen wie Tradition und Umwelt, unter denen ihm jeweils Musik zugänglich wird.

g) Dieses Zugänglichmachen erfolgt heute durch einen bestimmten gesellschaftlichen Apparat, der Musik ankündigt und ausgibt als diese oder jene Veranstaltung, diese oder jene künstlerische Leistung, diesen oder jenen Stil, diese oder jene Absicht (Programm). Die öffentliche Meinung und deren Organe: Publizistik, Reklame, Bildungsbegriffe, Schlagworte bedeuten eine vorgängige Wertung, deren weitgehendem Einfluß der Beurteiler ausgesetzt ist (Suggestion). Die Form, unter der musiziert wird, der Raum, die gesellschaftliche Zusammensetzung des Publikums, die Person des Künstlers, kurz, der gesamte musikorganisatorische Aufwand, der sichtbar in Erscheinung tritt, gewinnt Einfluß auf die Bewertung.

---

[1]) Über die hier gefundene Terminologie „Musiksinn" soll im Laufe unserer weiteren Untersuchungen Aufschluß gegeben werden.

h) Je stärker der Vorgang des Musizierens von solcher äußeren Beziehung her bestimmt ist, je stärker die musizierte Musik selbst (etwa als programmatische Musik) eine neben- oder außermusikalische Stellungnahme veranlaßt, je stärker sie eine bestimmte Einstellung des Hörers in seiner gesellschaftlichen Haltung fordert, desto leichter wird die Bewertung der Musik nach außermusikalischen Maßstäben erfolgen.

i) Unter diesen Umständen werden gesellschaftspolitische Begriffe und Werturteile wie „bürgerlich", „proletarisch", — die allenfalls auf den jeweiligen gesellschaftlichen Rahmen des Musizierens anwendbar sind — in die Musik als solche hineingetragen, bzw. aus ihr herausgehört. In diesem Falle unterliegt die „Bewertung einer Musik als schön oder nicht, als gut oder schlecht" nicht mehr dem spontanen Eindruck des Musizierenden bzw. Hörenden, sondern einer gedanklichen Assoziation.

k) Dieser Umstand findet seine Erklärung in der Mechanisiertheit des heutigen Daseins, in der Befangenheit und Gehemmtheit jeder ursprünglichen Empfindung und damit in der Unselbständigkeit des Urteils. Nur ein aufs höchste wertlos gewordenes Dasein wertet nach Maßstäben, die außerhalb des eigenen Empfindungsvermögens liegen.

Musikleben

Das neue Oratorium von Hindemith

Heinrich Strobel

Seit Jahren hatte man die Behandlung eines „großen" Stoffs von Hindemith gefordert. Auch verständige Beurteiler wiesen auf das Fehlen eines geistigen Hintergrundes in seinen Opern hin. Zwar hatte Hindemith ein Lehrstück komponiert, in dem eine allgemein menschliche Idee in alttestamentarischer Lapidarität dargestellt wird. Aber das Lehrstück war überall auf Unverständnis gestoßen. Man hielt es im besten Fall für eine Abirrung seines Autors. In Wahrheit ist das Lehrstück eine der wichtigsten Arbeiten von Hindemith. Hier liegt der Keim des neuen Oratoriums – auch wenn sich dieses ideell gegen das frühere Werk richtet. Im Lehrstück ging es nicht nur um die Musik. Es ging im gleichen Maaße um die Lehre, die mit Hilfe der Musik dargestellt wurde, um den materialistischen Pessimismus. Auch das neue Werk vermittelt eine Idee. Aber gerade in dem Verhältnis, in dem Musik und Dichtung zueinander stehen, unterscheiden sich Lehrstück und „Unaufhörliches" wesentlich. Im Lehrstück zwang sich Hindemith zur Unterordnung unter die großartige Sprache Brechts. Jedes Wort sollte verstanden werden. Im „Unaufhörlichen" ist das einzelne Wort unwichtig. Es kommt nur auf die ideelle Grundhaltung an.

Von diesem Gesichtspunkt aus ist die Dichtung Gottfried Benns zu beurteilen. Man könnte leicht Angriffspunkte vom Literarischen her finden. Benns Sprache ist zwar von hoher lyrischer Schönheit, aber ihre Hymnik zerfließt in tönende Worte, ihre

Parodie wird strauchelnde Gehässigkeit. Man muß das Vorwort lesen, um zu erfahren, was Benn wirklich will. Die Leitidee des ewigen Wandels oder vielmehr: der Vergänglichkeit alles Seienden ist es, was Hindemith an dieser Dichtung interessiert. Benn bekennt sich zu einem idealistischen Pessimismus, der, so groß die Gegensätze auch sein mögen, an irgendeiner Stelle mit dem viel überzeugender vorgetragenen Pessimismus des Lehrstücks zusammentrifft. Liebe, Wissenschaft, Kunst, ja selbst die Götter bedeuten nichts vor „dem dunklen lethischen Gedanken des Unaufhörlichen". Und was bleibt dem Menschen, der zu dieser Erkenntnis gelangt ist? Benn kann dem Materialismus und Zivilisations-Aktivismus keine sehr großartige Lehre entgegensetzen, wie er selber zugibt: mit Goethe rät er, strebend sich zu bemühen, des Untergangs bewußt: denn nur das Ringende geht in die Schöpfung ein.

Zweifellos hat Hindemith noch kein Werk ideell so wichtig genommen wie das „Unaufhörliche". Aber so stark er auch vom idealistischen Gedankenflug Benns beeindruckt sein mag – allein die Verwendung des Marsches aus dem Lehrstück als Bariton-Arie über die „mythenlose weiße Rasse" beweist das – er ist kein Weltanschauungsmusiker. Auch diese Dichtung dient ihm zu allererst als Mittel zur Musik, so gut wie der Operntext. Nur daß er im Oratorium eine musikalische Architektur mit jener Selbständigkeit aufbauen kann, die ihm die dramatische Bühne stets versagen mußte.

Das „Unaufhörliche" ist ein imponierender architektonischer Bau von größter Konzentration und absoluter Ausgewogenheit der Teile. Die Technik der musikalischen Stilisierung, die in den Opern angewendet und immer mehr aufgelockert wurde, konnte ohne weiteres auf das Oratorium übertragen werden. Aber das geschieht nun ohne jeden Zwang. Man konnte bei Hindemiths letzten Konzertwerken auf den Einbruch neuer, antipolyphoner Elemente und auf die Anknüpfung an die Zeit des Marienlebens und des Cardillac hinweisen. Das gilt in noch höherem Maße für das „Unaufhörliche". Der Prozeß der Auflockerung und Vereinfachung des Stils scheint hier zu Ende zu kommen. Er ist sogar noch innerhalb des Werks zu erkennen, etwa, wenn man den wuchtig polyphonen Einleitungschor mit der großartigen Freizügigkeit des antithetischen Wechselchors aus dem dritten Teil vergleicht. In diesem letzten Teil gelangt Hindemith zu einer Plastik des musikalischen Ausdrucks, zu einer Ungezwungenheit der Formgebung, die etwas völlig Neues in seinem Schaffen bedeutet. Auch die Melodik gewinnt eine neue Greifbarkeit. Die bachischen Typen sind überwunden. Geblieben ist die strenge Logik der Form und die polyphone Gesinnung, befestigt wurde die kirchentonale Harmonik, die mit aller Freiheit des melodischen Stils, aber zugleich auch mit einer neuen Betonung tonaler Einheiten angewendet wird. Und ganz ähnlich wie in der geistig so wesensverschiedenen Opernpartitur tritt die höchst kunstvolle formale Gestaltung hinter der Klangerscheinung zurück. (Der unmerklich „künstliche" Ostinato beim Duett über die Kunst oder der Aufschrei der Frauen über dem Paukenostinato.)

Wer Hindemith vorschnell auf mechanische Motorik festlegen wollte – wie es in den letzten Jahren vielfach geschah – wird vom „Unaufhörlichen" überrascht sein. Die starre Polyphonie ist fast verschwunden. Man findet sie noch im zweiten Teil, und da dient sie bewußt der Stilisierung, etwa im Chor über die Götter, dem Mittelpfeiler der

architektonischen Wölbungen. Selbst die „mechanischen" Typen werden mit einer neuen Leichtigkeit und Durchsichtigkeit eingesetzt. Die klangliche Wandlung, die der Marsch aus dem Lehrstück durchmacht, ist dafür bezeichnend. Aber der entscheidend neue Wert der Partitur sind die lyrischen Stücke. Hier erfährt man, was es mit Hindemiths angeblicher Seelenlosigkeit für eine Bewandtnis hat. Das Gefühl, das Hindemith eine Zeitlang absichtlich durch seine Motorik zurückdrängte, bricht, von Sentiment und Pathos befreit, in neuer Zartheit und Reinheit hervor. Man kann auch für diese Stücke Vorläufer in früheren Werken finden. Aber noch nie hatten diese lyrischen Melodien eine solch ergreifende Schlichtheit, eine so ruhig atmende Lineatur, noch nie waren Singstimme und obligates Soloinstrument so zwanglos und doch zwingend verbunden, noch nie war die musikalische Substanz so freigelegt wie in den Liedern oder im Soloterzett des „Unaufhörlichen". Der Schlußchor mit seiner kunstvollen Auftürmung der Stimmen, zu denen noch der Knabenchor tritt, mag der klanglich imposanteste Eindruck des Oratoriums sein – der Wechselchor und die stillen lyrischen Stücke sind die inneren Höhepunkte dieses bedeutenden und geistigen Werks.

Hindemith hat seine kontrapunktische Periode überwunden, und nun arbeitet seine gestaltende Phantasie mit einer Freiheit, die an die Werke seiner Jugend erinnert. Auch das Orchesterkonzert wird jetzt wieder aufgegriffen: in einer Konzertmusik für Streicher und Bläser. Aber welcher Unterschied gegenüber dem op. 38. Damals: ein Zwang zur Ordnung, gegen die die Musik Sturm lief. Jetzt: eine souveräne Freizügigkeit in Form und Stil, eine rhapsodische Gewalt der melodischen Linie, eine Kühnheit klanglicher Kontraste, die alles übertrifft, was Hindemith geschrieben hat. Im neuen Werk konzertieren die beiden Klanggruppen wirklich mit- und gegeneinander. Im alten Orchesterkonzert gab es nur Ansätze dazu. Im ersten Satz ergeben sich die formalen und klanglichen Gegensätze aus der Gegenüberstellung einer Melodie von rezitierendem Pathos und einem kecken Marsch, im zweiten dominieren die Streicher mit einem flirrenden Fugatothema und einer mehr tänzerischen Melodie, während Solotrompete und Soloposaune fast bis in romantische Bezirke eineindringen. Derartige Romantizismen findet man auch im Oratorium. Man wird sie vorläufig als Reaktionen auf die Motorik früherer Werke zu verstehen haben. Die beiden Sätze sind trotz ihrer scheinbaren formalen Ungebundenheit streng durchgedacht. Die Fundierung des ersten auf der rezitativischen Melodie ist ein glänzender formaler Einfall. Und da heißt es immer, daß die moderne Musik keine selbständigen Formgedanken besitze!

Das neue Orchesterkonzert hörte man zusammen mit der reizenden Trautonium-Musik in einem Funkkonzert unter Rosbaud. Er ist der ideale Interpret moderner Musik: von unbeirrbarer Sachlichkeit und dabei doch frisch und suggestiv. Die Aufführung des „Unaufhörlichen" war vor allem das Verdienst Klemperers. Er zwang den Philharmonischen Chor zu höchster Hingabe. Der Chorpart stellt enorme Anforderungen an Können und Musikalität. In Berlin wurden sie zum größten Teil bewältigt. Unter den Solisten sang Adelheid Armhold am schönsten und verständigsten. Der Erfolg war außerordentlich stark. Immer wieder mußten Klemperer, Hindemith und Benn erscheinen.

Eine Schuloper von H. J. Moser

Hanns Gutman

Der Jasager von Brecht und Weill hat mehrfache Nachfolge gefunden. Vor einigen Wochen sind Seitz und Jacobi mit ihrer Jobsiade hervorgetreten. Und kürzlich hat eine Schuloper von H. J. Moser, „Der Reisekamerad“, ihre erste öffentliche Aufführung in einer Berliner Schule erlebt.

Als Brecht und Weill das geschichtliche Schuldrama mit Musik zu neuem Leben erweckten, da verfolgten sie weder historische Absichten noch war es gar ihr Ziel, die heute so problematisch gewordene Gattung Oper „en miniature“ in die Schule zu verpflanzen. Es lag vielmehr nur in der Konsequenz der Weillschen Theorie vom „gestischen Charakter“ seiner Musik, wenn er auch eine Gebrauchsmusik für Schüler nicht ohne das Element der Gebärde schaffen wollte oder konnte. Und in diesem Bestreben, Musik und Aktion zu vereinen, traf er sich mit den geheimsten Wünschen aller Schüler. Jeder von uns weiß das aus eigener Erfahrung: nichts Schöneres, als Theater spielen zu dürfen. Zu meiner Zeit war freilich Körners „Nachtwächter“ das höchste der Gefühle; die Musik wurde in der „Gesangstunde“ erledigt, und so sah sie denn auch aus. Die Absicht, den jugendlichen Spieltrieb der Musik dienstbar zu machen, ist ausgezeichnet. So war es – einmal von den Meriten der Partitur ganz abgesehen – der höchste Gewinn von Weills erstem Versuch, daß in seiner Schuloper das Spiel ganz aus dem Geist der Musik gestaltet war. Musik war hier nicht Zutat, nicht „veredelndes“ Beiwerk, sie war die Hauptsache, so stark auch Brechts Dichtung mit ideologischen Ansprüchen belastet war.

Moser geht, wie er selber in einem sehr aufschlußreichen Aufsatz dargetan hat, von diesem Jasager aus, aber nur „per oppositionem“. Und tatsächlich stellt sein „Reisekamerad“ in jedem Punkt, außen wie innen, das genaue Gegenteil von dem dar, was Weill bezweckt und erreicht hat. Ideologisch: gegenüber jener kollektiven Moral, die Brecht als widerspruchslose Aufgabe des Individuums an die Gesamtheit gepredigt hatte, stellt Moser (in einem von ihm selber verfaßten Text, nach Andersens gleichnamigem Märchen) die gute Tat des einzelnen in den Mittelpunkt, der die Belohnung auf dem Fuße folgt. Das ist idealistisch gedacht und darum leider unwirklich; aber wir sind ja im Märchen. Musikalisch: gegen Weills Stil, der sich zum Teil auf die Elemente des Jazz gründet und der jederzeit das motorisch-rhythmische Moment betont, will Moser nur eine aus der Tradition abgeleitete Komposition ins Treffen führen. Soweit wäre alles in Ordnung; über all das ließe sich, eventuell polemisch, diskutieren. Denn es gibt weder ein ethisches noch ein künstlerisches Gesetz, das der Schuloper eine bestimmte Gesinnung als die einzig erlaubte auferlegen dürfte. Aber aus der ganzen Anlage des Stückes sowohl wie aus dem Umstand, daß Moser ja kein originaler Komponist ist, ergibt es sich, daß in diesem „Reisekameraden“ der Standpunkt grundsätzlich verschoben wird. Das ist kein Spiel aus dem Geist der Musik, kann es auch garnicht sein, da es sich um eine abgeleitete, allen möglichen Stilen nachgebildete, um eine akademische Komposition handelt – das ist eine reguläre Oper, nur mit unzulänglichen Mitteln. Es ist ein Zaubermärchen mit Musik. Es ist 19. Jahrhundert in Reinkultur.

Pfitzner komponiert Kolportageromantik

In einer kurzen Einleitung zu einer Funksendung hat der Autor auf die Herkunft seines Werkes aus der romantischen Oper hingewiesen. Zum Wesen der romantischen Oper gehört es aber, daß sie auf Kulissen, Requisiten und Lichteffekte nicht verzichten kann. Und so wurden bei der szenischen Aufführung (durch Studierende der Akademie für Kirchen- und Schulmusik) wirklich alle Illusionen der ausgewachsenen Opernbühne mobil gemacht. „Ein Kirchlein ragt im Abendschein", rotes Licht, bitte. Eine mehr als bedenkliche Einführung der Jugend in Bezirke der Opernwelt, aus denen man sie ängstlich fernhalten sollte. Um beliebten Mißverständnissen vorzubeugen: nicht darum, weil etwa die Jugend 1931 kein „Gefühl" haben dürfte oder weil wieder einmal die berüchtigte Sachlichkeit gegen die Romantik ausgespielt werden soll; sonder einzig deshalb, weil hier die Schuloper, die als reines musikalisches Spiel, ohne alle Apparatur und ohne alles Opernbrimborium gemeint war, wieder in die Richtung der großen Oper, in die Zone des „schönen Scheines" abgedrängt werden soll.

Den jungen Leuten machte das Agieren wie das Musizieren offenkundig einen Heidenspaß. Das ist sehr begreiflich. Die Komposition Mosers, die sich von der Gregorianik bis zum tänzerischen Volkston erstreckt und bei Gelegenheit sogar einige beinah Weillsche Vierviertelaktakte einstreut, ist zwar artistisch so anspruchsvoll, daß die Notwendigkeit, manche Partien mit gelernten Sängern zu besetzen, in die Ohren springt, sie ist aber doch in allen Teilen handgreiflich und melodisch genug, um der Musizierfreudigkeit von vorurteilslosen Schülern genügend Anlässe zu bieten. Daß in dieser Partitur alles „richtig" ist, versteht sich wohl von selbst. Nur das Prinzip, das ideelle Prinzip scheint mir verkehrt.

Drei Berliner Opernpremièren

Heinrich Strobel

Pfitzners Drama für Musik „Das Herz" in der Staatsoper Unter den Linden, Gurlitts „Soldaten" in der Städtischen Oper, „Hoffmanns Erzählungen" unter Reinhardt im Großen Schauspielhaus – soll man sich im Detail mit den Werken, mit den Aufführungen auseinandersetzen? Es hätte an dieser Stelle keinen Sinn. Man wird vielmehr versuchen müssen, diese Ereignisse unter dem allgemeinen Gesichtspunkt der Opern-Situation zu sehen.

Der Text des „Herz" ist von Hans Possendorf, dem Verfasser des Klettermaxe und vieler Romane von nicht gerade literarischen Ambitionen. Man wird ihm wegen dieser schriftstellerischen Vergangenheit nicht die Fähigkeit absprechen, einen ordentlichen Operntext zu verfassen. Nun, das Herz ist ein schlechter Operntext, ein Gemisch aus Zauberromantik und Erlösungsoper, aus Golem und Goethe – Epigonentum mit peinlichen Verstiegenheiten. Pfitzner, der sich in der geistig bedeutenden Dichtung seines Palestrina selbst als den letzten Ring an die Kette der Romantiker gereiht hat, Pfitzner, der zwar schwache und blutlose Dichtungen komponierte wie die „Rose vom Liebesgarten", aber stets auf dichterisches Niveau hielt, Pfitzner, der Verfechter des Idealismus, der Künder der „Deutschen Seele" unterwirft sich der Kolportage-Librettistik. Das ist

der erste Bruch dieser Oper. Der zweite liegt in der rührenden Unbefangenheit, mit der Pfitzner diesen Text vertont. Er folgt ihm mit der bekannten Technik des Musikdramas und deutet ihn auf seine Art aus, weniger psychologisch als stimmungsmäßig, in den lyrischen Szenen besonders des ersten Aktes mit jener Gefühlsverhaltenheit, die der persönlichste Zug von Pfitzners Musik ist, in den theatralischen mit einem Naturalismus, der zwar alle modernen Klangmittel bis zur Sirene einsetzt, aber doch in echt pfitznerischer Weise unwirksam, undramatisch bleibt.

Die These, daß das Musikdrama nicht mehr zu retten ist, wurde an dieser Stelle hundertmal aufgestellt. Die letzten Werke von Strauß und Schreker waren Beweise dafür. Das „Herz“ ist ein neuer Beweis. Dabei ist die opernhafte Tendenz unverkennbar. Aber sie bringt nur noch mehr Unsicherheit in die Musik. Und wo sie am stärksten hervortritt, im zweiten Akt, da lebt Pfitzner ausschließlich von den Vorbildern des 19. Jahrhunderts, die er in seine unsinnliche Klangwelt verpflanzt. Die Oper verlangt eine andere Gesinnung und eine andere Struktur. Von der Basis Pfitzners aus kann sie nicht erreicht werden. Aber was man von Pfitzner, gerade von ihm hätte erwarten dürfen, das war: daß er seiner eigenen Gesinnung treu bliebe.

Die Oper verlangt eine andere Struktur. Das lehren auch Gurlitts „Soldaten“. Der ernste Wille ist unleugbar. Jede Szene ist als Formganzes aufgefaßt, mit eigenem Material, das konsequent verarbeitet wird. Das großartige Stück von Lenz bietet genug Möglichkeiten, die Kenntnis moderner Klangcharakteristik zu erweisen. Gurlitt will vom Klangrausch nichts mehr wissen. So weit geht er mit den „Neuen“. Das Orchester klingt kammermusikalisch locker. Manchmal gelingt sogar das Unwahrscheinliche: den Dialog des Schauspiels in einen musikalischen Formverlauf so einzugliedern, daß die Musik zu ihrem Recht kommt und dem Schauspiel wenigstens kein Unrecht geschieht. Aber die Szene vor dem Kaffee ist eine Ausnahme. Die Unterwerfung unter die sprachliche Diktion, die unerläßlich war, da doch das Wort mit Hilfe der Musik zu einer intensiveren Wirkung gebracht werden sollte, führt zu einem Stilgemisch, das den Sinn der ganzen Oper in Frage stellt. „Soldaten“ zeigen wieder einmal, wie weit die Sphären des Schauspiels und der Oper auseinanderliegen. Eine Verbindung gelingt nur, wenn die Musik mehr oder weniger vergewaltigt wird. Das ist selbst bei Strauß der Fall, der an anderen Stellen dann die Musik auch wieder über das Schauspiel emporhebt. Bei „Soldaten“ fragt man sich dauernd: wozu eigentlich die Komposition, die trotz aller Bemühung den Text doch verschlingt?

Die Städtische Oper brachte immerhin eine Aufführung, die an sich interessierte. Vor allem durch die geistreich am laufenden Band bewegte Spielzeug-Inszenierung von Reinking. Freilich: so hübsch das alles ist, Reinkings Typen erschöpfen sich schnell. Seine Theaterphantasie ist nicht so stark wie seine technische Erfindungskraft. Ebert bemühte sich sehr glücklich um die Ausmerzung des anrüchig Opernhaften – ein erstaunliches Wagnis für die Städtische Oper und ein erstaunlicher Erfolg. In wenigen Monaten hat Ebert aus der verwaschensten Oper Berlins die modernste und lebendigste gemacht. Seine Chancen sind nach wie vor groß. Denn das Lindenhaus kommt als Konkurrenz kaum in Frage.

Unter Regie von Pfitzner sah man dort eine Herz-Aufführung in gepflegt konventionellem Stil mit dem trefflichen Großmann in der Faustrolle des Zauberers und Wunder-

arztes, der unbewußt die Frau, zu der er über Nacht kommt, an den Teufel verschachert und durch das Ewig-Weibliche am Schluß doch wieder „hinan“ gezogen wird. Furtwängler holte das Mögliche an Farben aus dem grauen Orchester heraus. Wer Ohren für Beifall hat, konnte höchstens freundliche Anerkennung feststellen.

Umso toller gings dafür im Großen Schauspielhaus her, wo die Première des Hoffmann mit allen Schikanen einer gesellschaftlichen Sensation aufgezogen worden war. Hoffmanns Erzählungen? Reinhardts Erzählungen. Das Gerüst der Oper blieb zwar bestehen. Aber Reinhardt drapierte es so sehr mit Schauspielszenen, mit Tänzen und dekorativen Spielereien, daß jeder Eindruck einer sinnvollen musikalischen Verbundenheit verloren ging. Nichts wäre falscher, als gegen diese Inszenierung, die es auf das Publikum des Weißen Rössls absieht, mit philologischer Strenge loszuziehen. Wäre wirklich der bunte Rausch der Fledermaus von einst gelungen, man könnte als Theatermensch freudig zustimmen. Aber dieser Rausch der Farben, Klänge und Körper gelang nicht. Alle die Zutaten, das Vorspiel vor dem Berliner Opernhaus, die Erweiterung der Szenen im Weinkeller, der glücklich viermal auftaucht, die Gondelfahrten durch Venedig und der Schluß, in dem Stella als vierte Enttäuschung des schwärmerisch verliebten Hoffmann vorgeführt wird: das alles wirkt erkünstelt und lähmend. Man ist heilfroh, wenn endlich der Antonia-Akt kommt. Er konnte höchstens gekürzt, aber er konnte nicht zerrissen werden, und er wirkte, mit der zauberhaften Novotna als Antonia, auch am stärksten. Selbst gegen diesen Riesenaufwand selbstherrlicher Geschmäcklerei setzte sich schließlich die Musik Offenbachs durch. Blech hatte sie übrigens total auseinandergeschnitten und sogar mit anderen Stücken durchsetzt. Für das große Ballett im Venedig-Akt, das der Höhepunkt des farbigen Rausches sein sollte und schwer enttäuschte, schrieb er eine meistersingerliche Paraphrase über das Barcarolenthema.

Reinhardt sagte in einer Mikrophonreportage der Funkstunde, daß nur die Verbindung von Schauspiel und Oper das Theater für die breite Masse retten könne. Das sollte die theoretische Rechtfertigung des Versuchs mit Hoffmann sein. In Wahrheit wurde gerade durch diese pompöse Inszenierung die Unhaltbarkeit dieser These erwiesen. Die Oper wurde zerstört, und für das Schauspiel wurde nichts gewonnen. So weit Gurlitts Soldaten und Reinhardts Hoffmann auseinanderliegen: beide scheitern an der Absicht einer Literarisierung der Oper. Der Wille zur Literarisierung führte einst zum Musikdrama, und das Musikdrama war der Tod der Oper. Der Wille zur Auflösung der formalen Bedingtheiten der Oper führte zu Reinhardts Hoffmann, und dieser Hoffmann war der Tod Offenbachs.

Melosberichte

Wiener Rundfunk führend Im Wiener Musikleben vollzieht sich jetzt ein merkwürdiger Umschichtungsprozeß. Die ehemals hier führenden instrumentalen und vokalen Künstlervereinigungen begnügen sich offenbar aus materiellen Gründen damit, ihren Abonnenten Programme vorzusetzen, die lediglich der tief eingewurzelten Bequemlichkeit des breiten Wiener Publikums entsprechen. Schon die kleine Äußerlichkeit, daß die Vorverlegung des Beginns der Philharmonischen Konzerte von 12.30 auf 11 Uhr vormittags als revolutionäres Rütteln an

geheiligte Traditionen empfunden wurde, mag dem Außenstehenden ein Bild von den in Wien herrschenden patriarchalischen Verhältnissen geben. Unter diesen Umständen erscheint es auch ganz natürlich, daß es dem Wiener Rundfunk, der *„Ravag“* mühelos gelungen ist, in allen Fragen künstlerischen Fortschritts die unbestrittene Führung zu erlangen. Während noch vor nicht allzu langer Zeit eine Aufführung von Schönbergs „Pierrot lunaire“ der Ravagleitung eine Flut von entrüsteten Zuschriften eintrug, vergeht jetzt keine Woche ohne die Aufführung mehrerer Standardwerke neuer Musik. Auch die Einrichtung eigener *„Novitätenkonzerte“* bringt einen frischen Zug in die Programmbildung, der wohl in erster Linie der Initiative des musikalischen Leiters *Oswald Kabasta* zu danken ist. Das erste dieser Konzerte brachte Honeggers neue dreisätzige Symphonie und Hindemiths „Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen“, gespielt von Wiens „sachlichstem“ Pianisten, *Eduard Steuermann.* – Außerhalb des Ravag-Studios herrschte trostlose Öde sowohl hinsichtlich der Anzahl der vollzahlenden Zuhörer, als auch in den Programmen, die die Existenz lebender Komponisten fast überhaupt nicht zur Kenntnis zu nehmen scheinen. Eine rühmliche Ausnahme bildete das Brüsseler Pro Arte-Quartett, das neben Haydn und Debussy auch Hindemiths op. 32 brachte. Die vortreffliche Vereinigung war auch im Rundfunk zu hören, leider nicht mit der ursprünglich angesetzten „Lyrischen Suite“ von Alban Berg, deren Aufführung im letzten Augenblick durch bisher noch unaufgeklärte Umstände verhindert wurde.

Die Situation der Oper ist von der der Konzerte fast gar nicht verschieden. Die unsichere finanzielle Lage des Instituts verhindert jede belangreichere Neuinszenierung und selbstverständlich auch jede Uraufführung. Unter diesen Umständen ist das Bestreben der Opernleitung, wenigstens ältere Repertoirewerke musikalisch und regelmäßig zu erneuern, der einzig mögliche Ausweg. Daß bei diesen Erneuerungen gerade mit Puccinis „Trittico“ begonnen wurde, ist allerdings nicht sehr einleuchtend, da sich von diesen drei Einaktern doch wohl nur „Gianni Schicchi“ dauernd im Spielplan erhalten kann. Das Bedürfnis nach einem Opernstudio wird hier immer dringender. Gewisse Anzeichen deuten darauf hin, daß auch in dieser Hinsicht bald der Rundfunk allein führend sein wird.

Willi Reich

Notizen

Opern und Opernorganisation

Die *„Junge Bühne“*, das Opernstudio des *Breslauer Stadttheaters*, wird in einer Reihe von Sonntagvormittagveranstaltungen die zeitgenössische Oper pflegen. Vorgesehen sind u. a. *Malipiero:* „Torneo notturno“, *Atterberg:* „Die törichten Jungfrauen“, *Prokofieff:* „Der verlorene Sohn“, *Monteverdi-Orff:* „Tanz der Spröden“, *Mossoloff:* „Der Held“ und *Schulhoff:* „Royal Oaks“.

Das *Friedrich-Theater* zu *Dessau* plant auch in diesem Jahre einen besonderen Zyklus: „Theater der Uraufführungen“. Neben Wilhelms Reupkes „Nacht an Land“ und Gerhart Heines „Kisten nach Rio“ dürften vor allem „Der Mann im gelben Mantel“, eine nach Handlung und Musik neue Wege suchende Detektiv-Operette von *Walther Brügmann,* dem Leipziger Operndirektor, und *Max Spilcker*, sowie die deutsche Uraufführung von Claudels „Proteus“ (mit der Musik von *Milhaud)* weite Kreise interessieren.

Das *Düsseldorfer Opernhaus* hat die neue Oper von *Weill* „Die Bürgschaft“ zur Aufführung unmittelbar nach der Berliner Première angenommen.

Die Deutsche Musikgesellschaft und die Gemeinnützige Vereinigung zur Pflege deutscher Musik bereiten gegenwärtig die Gründung einer *„Reichsoper“* vor, die von Berlin aus die Städte im Reich, die genötigt waren, die Oper aus ihrem Programm zu streichen, mit Operngastspielen bespielen soll. (Wir kommen im nächsten Heft auf den Plan dieser „Wanderoper“ zurück. Die Schriftleitung).

Der Aufsichtsrat der Stadttheatergesellschaft in *Hamburg* verbreitet eine Meldung, die von der Beauftragung des Vorstandsmitgliedes *Albert Ruch* mit der künstlerischen und geschäftlichen Gesamtführung Mitteilung macht. Als Berater in allen künstlerischen Fragen ist Direktor Ruch der Generalmusikdirektor *Dr. Karl Boehm* zur Seite gestellt.

Das *Kölner Opernhaus* gibt Abonnements mit Fahrpreisermäßigung auf der Rheinuferbahn für Operninteressenten der weiteren Umgegend aus. In Düren wurde eine Ortsgruppe der *„Kölner Vereinigung auswärtiger Opernfreunde“* gegründet.

Das *Dresdner Staatstheater* hat auf Regierungsbeschluß sämtliche Gagen stark herabgesetzt. Das Gehalt des GMD *Fritz Busch* ist von 62000 Mark auf 36000 Mark erniedrigt.

Neue Konzertwerke

Das neue Oratorium von *Paul Hindemith „Das Unaufhörliche“* wurde vor kurzem durch den Philharmonischen Chor Berlin unter Leitung von Klemperer uraufgeführt. Anschließend folgten Aufführungen durch die *Mainzer Liedertafel* unter *H. v. Schmeidel* zu deren hundertjährigem Bestehen, sowie durch den *Dortmunder Lehrergesangverein* unter *W. Sieben.* Das Werk hinterließ jedesmal starken Eindruck, der sich zum Schluß in Ovationen für den Komponisten und die Ausführenden äußerte.

In einem Symphoniekonzert des Landestheater-Orchesters in *Darmstadt* kam das *„Scherzo fantastique“* (Leben der Bienen) von *Igor Strawinsky* erstmalig unter Leitung des Komponisten zur Aufführung. Zahlreiche weitere Aufführungen in dieser Konzertsaison stehen bevor. Auch Wilhelm Furtwängler hat das Werk inzwischen in Berlin aufgeführt, und er wird es ferner in Hamburg, Halle, Magdeburg und auf der Frühjahrskonzertreise des Berliner Philharmonischen Orchesters zur Aufführung bringen. Außer den bereits stattgefundenen Aufführungen in Darmstadt, Frankfurt a. M., Leipzig, Hannover, Duisburg, Dessau, Prag und Oslo wird dieses Werk im Laufe eines Monats in nicht weniger als 22 Städten gespielt werden (Hamburg, Halle, Magdeburg, Dortmund, Hagen, Elberfeld, Krefeld, Bielefeld, Beuthen, Wien, Mailand, Brüssel, Amsterdam, Stockholm usw.).

Der bereits gemeldete außerordentliche Erfolg der Uraufführung des Volksoratoriums *„Die heilige Elisabeth“* von *Joseph Haas* in Kassel hat sich in den weiteren Aufführungen u. a. in München, Frankfurt a. M., Münster, Limburg, Düsseldorf, Aachen, Cleve, Mühlhausen i. Th. usw. bestätigt. Der Andrang des Publikums zu allen Aufführungen war derart, daß überall Wiederholungen angesetzt werden mußten.

Die II. Orchestersuite von *Jerzy Fitelberg* gelangt am 30. Dezember im V. Symphoniekonzert der *Dresdner Volksbühne* durch das Dresdner Philharmonische Orchester unter Leitung von *Fritz Mahler* zur Uraufführung. Im selben Konzert gelangen noch „Introduction und Scherzo“ von Nikolai Lopatnikoff und 3 Lieder von Gustav Mahler (instrumentiert von Heger) zur Dresdner Erstaufführung.

Wladimir Vogels „Zwei Etüden für Orchester“, eines der interessantesten und erfolgreichsten Orchesterwerke der letzten Jahre, gelangt u. a. zur Aufführung in Halle (Furtwängler), Frankfurt (Museumsgesellschaft), Bremen (Wendel), Wien (Musikfreunde), Oldenburg (Schüler), Königsberg (Klemperer), Mannheim (Rosenstock), Zürich (Andreae), Prag (Szell), Brüssel (Scherchen), Paris (Monteux), Rom (Casella), Münster (Alpenburg), Amerika-Tournée (Reiner), Rußland (Fried).

Die Uraufführung des neuesten Opus von *Arnold Schönberg* „6 Stücke für Männerchor“ op. 35 fand am 24. Oktober 1931 in Frankfurt a. M. mit starkem Erfolg statt.

Edwin Fischer spielte am 1. Dezember in einem Konzert in der Singakademie, Berlin, u. a. das Klavierkonzert op. 9 von Karl Marx.

Egon Wellesz hat ein neues Chorwerk vollendet, das den Titel *„Kantate“* führt. Das Werk, das eine Aufführungsdauer von etwa fünfzig Minuten hat, ist für Chor, Solosopran und Orchester auf Texte von Angelus Silesius, Rudolf Alexander Schroeder und Alfred Brust geschrieben.

Paul Kletzkis Klavierkonzert op. 22 wird durch *Hans Beltz* unter Abendroths Orchesterleitung im *Leipziger Gewandhaus* am 2. Januar 1932 zur Uraufführung gelangen.

Verschiedenes

Das Volksbildungsamt *Neukölln* (Berlin) sieht innerhalb seiner diesjährigen Winterveranstaltungen wieder mehrere musikalische Abende vor. Im Mittelpunkte der Konzerte steht ein Orchesterabend unter Mitwirkung von Paul Hindemith, an dem aufgeführt werden: Stoelzel: Concerto grosso a quatro chori; Paul Hindemith: Konzertmusik für Bratsche 1930; Arnold Schönberg: Kammersinfonie op. 9; J. S. Bach: 2. Brandenburgisches Konzert F-dur. Alte Chor- und Orchestermusik und neue Spielmusiken wird die Neuköllner Volksmusikschule zur Darstellung bringen, u. a. Stücke von Strawinsky, Hindemith (für die Volksmusikschule Neukölln geschrieben), Chöre von Hugo Hermann und Bentzon; Konzert für Klavier, Saxophon, Orchester und Chor von E. L. von Knorr.

Unter dem Namen *Lang-Trio* haben sich die Herren *Walter Lang* (Klavier), *Walter Kägi* (Violine) und *Franz Hindermann* (Violoncello) zu einer neuen Kammermusikvereinigung zusammengeschlossen.

Otto Siegl ist als Leiter des Musikvereins nach *Herford* berufen worden.

Max Rostal ist als Nachfolger von Deman an die Hochschule für Musik in *Berlin* berufen worden.

Der *Verlag Henry Littolf* in Braunschweig schreibt zum 1. März 1932 sechs Preise für *„Hausmusik für Instrumente“* aus.

Rundfunk

Am 6. Dezember wurde als Reichssendung von *Köln* aus Mozarts *„Figaro“* in einer neuen, dem Original genau entsprechenden Übersetzung von *Dr. Anheisser* auf alle deutschen Stationen übernommen.

Hans Rosbaud ist von der sowjetrussischen Regierung eingeladen worden, Konzerte des philharmonischen Orchesters in Moskau und Leningrad zu leiten. Rosbaud konnte diese Einladung nicht annehmen, da ihm seine Rundfunktätigkeit in Frankfurt keinen längeren Urlaub zu Gastspielreisen gestattet.

In den Radiokonzerten des *Südwestfunks* wurden durch das *Amarquartett* aufgeführt: *Jemnitz:* Streichtrio I, *v. Hannenheim:* Quartett IV, *Krenek:* Quartett V. In den öffentlichen Konzerten dieses Winters spielt das Amarquartett das Streichtrio von *Hindemith,* Quartett von *Berg,* Concertino und drei Stücke von *Strawinsky.*

Die *Berliner Funkstunde* wird mit dem Philharmonischen Chor im Januar eine Sendeaufführung von Hindemiths „Unaufhörlichen" veranstalten, die auch vom Deutschlandsender übernommen wird. Der *Britische Rundfunk* hat sich das Erstaufführungsrecht für England gesichert.

Fritz Mahler dirigierte ein Symphoniekonzert im Radiosender *Kopenhagen* mit Werken von Ravel, Borodin und Strauß.

Der Ostmarken Rundfunk in *Königsberg* brachte aus dem dortigen Opernhaus die Aufführung der Oper *„Neues vom Tage"* von Paul Hindemith am 3. Dezember zur Übertragung.

Ausland

Amerika:

Dushkin wird das *Violinkonzert* von Igor Strawinsky auf einer Konzertreise durch U. S. A. und Kanada zum Vortrag bringen. Die ersten Aufführungen finden in Boston, Philadelphia, New-York, Washington, Baltimore, San Franzisco statt.

Die erste Novität der *Metropolitan-Opera* in *New-York* ist Weinbergers *Schwanda* in deutscher Sprache. Im Januar wird Verdis *Simon Boccanegra* zum ersten Mal in Amerika aufgeführt.

England:

Die *Zahl der Rundfunkhörer* in England vermehrt sich durchschnittlich um 90 000 im Monat. Im Oktober waren 4 Millionen bereits stark überschritten.

Frankreich:

Das *Klavierkonzert* von *Maurice Ravel* wird am 14. Januar zum ersten Mal in *Paris* unter Leitung des Komponisten und mit Mme. *Lang* als Solistin gespielt. Die deutsche Uraufführung macht *Kleiber* in einem Opernkonzert in Berlin.

Holland:

Die *Kantate* von *Igor Markevitch* gelangt Anfang Februar in *Haarlem* zur Aufführung.

Ernst Toch spielt am 28. Januar 1932 sein *Klavierkonzert* im *Amsterdamer Concertgebouw* und wird sich von dort auf Einladung der Gesellschaft „Pro musica" auf eine mehrwöchige amerikanische Tournee begeben.

Tschechoslowakei:

Die Prager Kammergesangsvereinigung brachte am 15. Dezember die Kantate *„Der Tod des Oedipus"* von *Conrad Beck* zur erfolgreichen Aufführung.

Persönliches

In seinen „Musikabenden" in der *Schule am Meer* auf *Juist* hat *Ed. Zuckmayer* den Versuch gemacht, neue Musik (z. B. Bartók, Hindemith, die Klaviersonate von Strawinsky) auf einem Konzert-Cembalo der Firma Neupert vorzutragen. Namentlich bei Bartók und Strawinsky ließe die Übertragung das Zeichnerische und die Stimmigkeit der Werke in überzeugender Klarheit hervortreten.

In der Schule am Meer entstand im Oktober dieses Jahres eine „Herbst-Kantate" von M. Luserke und Ed. Zuckmayer. Sie wurde von der gesamten Schulgemeinde ausgeführt. Das „Zentral-Institut für Erziehung und Unterricht" plant eine Aufführung in Berlin.

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN
Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. HEINRICH STROBEL, BERLIN; für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernspr: Gutenberg 529. 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19 425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstraße 10
Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

Diesem Heft liegen bei:

»Der Weihergarten«, Verlagsblatt des Hauses B. Schott's Söhne, Mainz (Nr. 12);

ein Prospekt des Verlages B. Schott's Söhne, Mainz, über Hindemiths Oratorium »Das Unaufhörliche« mit ausführlichen Kritiken.

ein Prospekt der Photo Copie G. m. b. H., Berlin SW 61, »Schreiben Sie Noten nicht mehr ab! Lassen Sie photocopieren!«



TORPEDO
DEUTSCHE KLEIN SCHREIBMASCHINE
AUF DEN WEIHNACHTSTISCH